CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Mayo 1989

467

Francisco Javier Satué
En memoria de Thomas Bernhard

Gonzalo Santonja
La guerra, el último libro de Antonio Machado

Blas Matamoro
Historia, mito y personaje

Guadalupe Grande
El silencio en la obra de Juan Rulfo

Jesucristo Riquelme Pomares
Obras inéditas de Miguel Hernández

Verónica Almáida Mons
Sol y rebeldía: la vida de Albert Camus

Textos sobre Unamuno, Mercé Rodoreda, Umberto Eco
Hegel, Paul Celan y el **Libro de Apolonio**



HAN DIRIGIDO ESTA PUBLICACIÓN
Pedro Laín Entralgo
Luis Rosales
José Antonio Maravall

DIRECTOR
Félix Grande

JEFE DE REDACCIÓN
Blas Matamoro

SECRETARIA DE REDACCIÓN
María Antonia Jiménez

ADMINISTRADOR
Alvaro Prudencio

REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4 - 28040 MADRID
Teléf.: 244 06 00, extensiones 267 y 396

DISEÑO
Nacho Soriano

IMPRIME
Gráficas 82, S.A. Lérida, 41 - 28020 MADRID

Depósito Legal: M. 3875/1958
ISSN: 00-11250-X — NIPO: 028-89-003-0

467

INVENCIONES Y ENSAYOS

LECTURAS

INVENCIONES
Y ENSAYOS



Bernhard: de las variaciones infinitas

A Miguel Sáenz

¡Todas las voces suenan de distinto modo en la soledad!

Friedrich Nietzsche

Conozco, concibo una enfermedad más terrible que los ojos hinchados por las largas meditaciones sobre el carácter extraño del hombre, pero la sigo buscando... ¡y no he podido encontrarla!

Isidore Ducasse
Conde de Lautréamont

Thomas Bernhard (Foto Andrej Reiser. Se reproduce por gentileza de la revista *Quimera*)

Febrero de 1989. El hecho se difunde con reticencia. Se diría que tras la información del acontecimiento pesa un escepticismo extraño a la lógica del periodismo rápido, epidérmico y omnipotente de las civilizaciones avanzadas. La muerte del escritor Thomas Bernhard penetra en redacciones, noticiarios, emisoras, estudios, editoriales, pantallas y gabinetes, envuelta en una nube sórdida. La noticia suscita perplejidad y especulaciones encontradas ¿Suicidio? Algunos medios de comunicación juegan con el término, pues circulan impetuosos los ecos que asocian de modo indefectible al austriaco con la temida, tenebrosa palabra. Casi al mismo tiempo surgen versiones diferentes. Pero el fallecimiento de Bernhard, acaecido a mediados de febrero, ya no se discute. Será a principios de marzo cuando se establezca, mediante una reconstrucción ortodoxa o —por mejor decir— aceptable, el curso real de los hechos. En cualquier caso, sea cual fuere la perspectiva desde donde se plantee tan arduo proceso —Bernhard vivía aislado; quería vivir aislado—, se perciben las carcajadas hirientes y ofensivas del protagonista de la consabida historia. En apariencia, la muerte se muestra como un acto. Una acción deliberada, personal, hasta cierto punto planeada. Los detalles abonan esta interpretación. Tras agravarse sus dolencias pulmonares, Thomas Bernhard opta por realizar un viaje a Benidorm, en la confianza de restablecerse en un clima cálido. No ocurre así y resuelve retornar a su casa de Gmunden, en la Alta Austria. Será allí donde conciba su último relato, que expone con frialdad a un hermano médico. Su historia vuelve a proponer, como en tantas de sus obras publicadas, una tensión extrema entre el narrador y su personaje, el regreso a un espacio literario que no se acoge a las definiciones académicas de la autobiografía, el sobresalto sobre el punto de vista, la recuperación del *Witz* como factor de unidad entre dicotomías sólo concebibles mediante la literatura, la mentira... Su último relato habla de un signo definitorio en la biografía de Bernhard. En este punto la referencia sencilla vendría propuesta por el concepto «tiniebla». Pero Bernhard no quiere hablar de tinieblas, sino alzarlas en torno al motivo sobre el que siempre habló. Su hermano médico —los periodistas redundarán en ello— ha

confirmado un estado irreversible intuido por Bernhard desde hacía meses. Es de este modo que Bernhard, sin necesidad de recurrir a la escritura, habla de nuevo de la muerte. «Os hablo, pues, hoy, de la muerte, pero no os hablaré *directamente* de la muerte, por alusión, de esta experiencia que poseemos, que hacemos constantemente, que *haremos* siempre hasta el infinito, hablo ahora de la muerte, puesto que me habéis encargado un discurso, algo sobre la vida, es cierto, pero yo hablo, aun cuando hablo de la vida, de la muerte... Todo lo que se dice es siempre sobre la muerte...»[1]. Es por tales circunstancias —el «hacer» de la palabra; el «hacer» de la muerte— que Bernhard afronta el doble retorno hacia una materia que, lo veremos, alcanza en su obra un carácter ontológico. Bernhard habla de la muerte al enumerar a su hermano, tras la comprobación de la única certidumbre humana —primera y última—, las condiciones en que habrá de informarse sobre su óbito, cuando sea obligado regresar al rito eterno, hablar de la muerte, relatar, experimentar lo único poseído ya desde la razón, aquello señalado a través de la muerte, la vida, el relato, lo «hablado», la muerte. Entre las cláusulas innegociables del relato figura, precisamente, el hablar... Por este motivo —muestra radical de la intransigencia del autor respecto a la fraternidad que fusionara su existencia y el oficio de escribir—, por este motivo, tanto su hermano como todo aquel familiar considerado próximo, debían aludir los asedios de los informadores propalando versiones confusas y desorientadoras; reconocer y a un tiempo desmentir los inevitables rumores que, de producirse, asaltarán su intimidad, su aislamiento, sus últimos momentos de vida, el hecho —ya historia— de su muerte, cuando se produjera, las sospechas sobre su salud —si la historia resistía encontrarse con su desenlace—, el secreto, el entierro, la carta testamento confiada a Fabian, su hermano médico. Por estos y otros factores ha de considerarse que, ante todo, el fallecimiento de Bernhard se transforma en una *narración.* Los rumores, sin embargo, circulan en seguida. Sabemos ahora que Bernhard murió el domingo 12 de febrero. No obstante, las habladurías transitaban ya al día siguiente por su odiada —y también inevitable— Viena, al día siguiente, cuando las autoridades del *Burgteather* negaban —¿paradoja buscada deliberadamente por Bernhard?— que el fallecimiento hubiera tenido lugar. La negación queda impresa en el recuerdo como irónica despedida, dardo venenoso e irónico, enviado contra una institución reputada por su celebridad que Bernhard fustigase, a lo largo de su vida, por convertirse en el sinónimo material del denominado «espíritu austriaco». No en vano Thomas Bernhard había declarado en numerosas y controvertidas oportunidades su rechazo del mencionado espíritu, encarnación concreta de la hipocresía, la conformidad, el «hedor del Catolicismo»[2], el imperio del odio —escenario privilegiado para la recurrencia nazi—, la nostalgia diabólica del exterminio, abismo de la sensibilidad, «Estado espantoso»[3], espíritu de la aniquilación, la atrofia moral, la asfixia de la música, la coreografía, el diálogo, el teatro, cementerio del pensamiento, espíritu revisitado del funcionario que alienta relatos fidedignos como *El capote*[4] —«Todos

[1] Tinieblas, *de T. Bernhard. Gedisa Editorial. Barcelona, 1987. Trad. de M. Sáenz. V.: pág. 38. La intervención de Bernhard tiene lugar en 1967.*

[2] El malogrado, *de T. Bernhard. Edit. Alfaguara. Madrid, 1987. Trad. de M. Sáenz. V.: pág. 34.*

[3] Tala, *de T. Bernhard. Edit. Alianza. Madrid, 1988. Trad. de M. Sáenz. V.: pág. 34.*

[4] Cuentos petersburgueses, de Nicolai Gogol. Edit. Bruguera. Barcelona, 1981. Trad. de J. Fernández Sánchez. V.: El Capote, *pág. 141 y ss.*

procedemos de *El capote*, asegura Dostoievski al referirse al relato de Gogol—, espíritu que alienta el ahogo, el suicidio, «marca nacional» [5], primera y última sospecha al referirnos a Bernhard, representante imposible de una nación maldita por sus hijos universales, Austria, madre ignorante de Freud, Musil, Wittgenstein, Broch, Kraus, Fischer, Steiner, Bahr..., gerente feroz, codiciosa, en cambio, en lo tocante a los beneficios de la fama de sus mejores, odiseicos vástagos, e incluso de la de los anónimos, seres desconocidos, enfrentados al bullicio sordo de un clasicismo convertido en tedio, armonía, filosofía amnésica, horno crematorio, campo de concentración, paraguazo senil, aplauso [6], fervor de masas ante discursos hitlerianos, cono, calera, bosque, tala, sótano, soplo, helada, trastorno, perturbación, fuerza de la costumbre, Austria, disputa eterna, plaza «heroica», memoria satisfecha de su pasado, rezumante de orgullo religioso, rememoración penosa de sus mártires en el exilio, embriaguez de la ausencia, refinamiento de la crueldad, cueva, ventarrón, almacén de cadáveres, nevera de roca natural, lectura religioso/turística, «campo letal» [7], Austria, invocación envenenada, acaso reducible a Viena, núcleo del dolor, convivencia forzosa, visión cotidiana, familia, niñez, afirmación, rechazo, tortura, paisaje, origen, máquina «docente» de víctimas absurdas, «de miles, de cientos de miles y de millones de víctimas» [8], melodía póstuma, canto moribundo, frío, cárcel, internado, manicomio, y así sucesivamente, Austria, capital Viena, desheredada del oscuro escritor indeseable, amenazado en vida a la máxima pena, vivo para los dirigentes del *Burgtheater* —manifestación pública— cuando sus restos descansaban ya bajo una lápida desnuda en el cementerio vienés de Grinzing [9], sobrino de Wittgenstein o quizá no, imitador, dramaturgo insólito, violinista frustrado, malogrado, animal dramático, «cabeza teatral», simpatizante «sólo que no sé de qué» [10], notario de las últimas décadas de la ciudad sentenciada por el sarcasmo, «cloaca de la cultura» [11], «infierno» [12] del que todos querían salir, excepción a la regla, auténtico «estado totalmente filosófico» [13] a la manera de sus personajes, en realidad biografiados, *autobiografiados* más bien, enfermo, príncipe, y así sucesivamente. Las referencias despectivas dirigidas contra Viena, en un sentido próximo, y contra su patria, en una consideración amplia, son innumerables en la obra de Bernhard. En numerosos pasajes de su producción las dos alusiones llegan a perder su controvertida identidad. La mezcla resultante provoca repugnancia, pavor, odio. Es evidente que el escritor se enfrenta

[5] El origen (una indicación), *de T. Bernhard. Edit. Anagrama. Barcelona, 1987. Traducción y prólogo de M. Sáenz. V.: pág. 11.*

[6] *Entrevista de Asta Scheib a T. Bernhard. Trad. de T. Kauf. V.:* Quimera, *número 65.*

[7] El sobrino de Wittgenstein, *de T. Bernhard. Edit. Anagrama. Barcelona, 1988. Trad. de M. Sáenz. V.: pág. 110.*

[8] El sótano, *de T. Bernhard. Edit. Anagrama. Barcelona, 1985. Trad. de M. Sáenz. V.: pág. 25.*

[9] Bernhard reniega de Austria en su testamento, *crónica desde Viena de Vivianne Schnitzer para* El País, *Madrid, sábado 18 de febrero de 1989.*

[10] *V.:* Tinieblas. *Entrevista de André Müller a T. Bernhard. Pág. 93 y ss.*

[11] Una obra de teatro escandaliza a los austriacos, *crónica desde Bonn de Hermann Tertsch para* El País, *Madrid, jueves 27 de octubre de 1988.*

[12] Un niño, *de T. Bernhard. Edit. Anagrama. Barcelona, 1987. Trad. y epílogo de M. Sáenz. V.: pág. 59.*

[13] *V.:* Relatos, *de T. Bernhard. Edit. Alianza. Madrid, 1987. Trad. de M. Sáenz. V.: pág. 276 (el volumen contiene cuatro relatos o cuatro novelas cortas:* Amras, Ungenach, Jugar al watten *y* Andar*).*

a sí mismo en ese parlamento ininterrumpido, infinito, sobre la vida, sobre la muerte, testimoniado merced a su labor prolífica. Arbitrario pero honesto, Thomas Bernhard no elude en sus escritos el lenguaje beligerante del insulto. Se diría que asume la intención contestataria de quienes eran jóvenes en la Europa escindida de los años cincuenta y sesenta. En ese tránsito donde se proyectan las sombras de las ruinas y las discusiones del Grupo del 47, quedan expuestos ya los trazos básicos de la generación del «nuevo cine alemán» (Wenders, Fassbinder, Schlöndorff, Von Trotta, Herzog...) y la de los modernos narradores en lengua alemana. Pese a las, por las trazas, necesarias coincidencias de fondo —lazos derivados de una supuesta convergencia generacional, de la rebeldía frente a la sociedad de postguerra, de las inquietudes respecto al exilio del lenguaje, del tono provocador, memorístico y, a la vez, injurioso; lazos originados en una desazón susceptible de conceptuarse como «nihilista», en el vacío, lejos del realismo—, pese a las hipotéticas coincidencias, Bernhard no figura de modo relevante entre los componentes vanguardistas de esa época. Es la suya una labor silenciosa, solitaria, exhaustiva. Distante del favor del público como de los severos debates de un período tan conflictivo, la actitud de Bernhard se significa mediante la conciencia del aislamiento. Un aislamiento indispensable, asumido por propia voluntad como reflejo del rechazo de un mundo convulso pero agotado en sí mismo. El escritor, que ha subrayado conclusiones definitivas en sus obras sobre el paso del tiempo (por horas, días, estaciones, décadas...) [14], elige la ruta del retiro radical con el objeto de materializar como experiencia la quimera de la felicidad. Tal proceder, respetable en un contexto explosivo como el de los años sesenta, excepcional si se analiza en perspectiva, tiene una relación directa con el sino biográfico del autor. Bernhard sigue a su viejo maestro Arthur Schopenhauer cuando renuncia a los seductores cantos de sirena de su entorno y se afirma en un voluntario confinamiento. Es la suya una biografía que revela algunos de los trazos maestros de su reconstrucción del mundo mediante la literatura. Una literatura que se significa como personal, ajena al ritmo devorador de las modas y los criterios obtusos nacidos en la «vida literaria». En una primera aproximación a la vida de Bernhard se advierten las huellas de la diferencia, quizá de la indefinición. Nace en Heerlen (Holanda) en 1931, pero su familia se traslada al poco de su alumbramiento. Desde entonces Austria será el punto de referencia sempiterno, inagotable. No sólo la justificación de un reencuentro, dado que sus progenitores son campesinos austriacos, sino el estímulo de una melancolía disconforme, Austria, territorio inhóspito y amado desde el ámbito del odio y la desesperanza. En una reveladora reflexión sobre la parábola del hijo pródigo —Adolfo Hitler en 1938 vuelve como triunfador a su país de origen, Austria—, Liliana Cavani consigue desenmascarar en su film *Berlín interior* algunos de los resortes de una conducta colectiva que Bernhard desentrañará singularmente, con rigor, en las páginas de sus obras. Para ello es preciso resaltar algunas de las vías agotadas por el hombre, con el fin de imponerse sobre su entorno. Entre otras razo-

[14] *Así lo vemos, por ejemplo en* El sótano, *pág. 73 y ss. —reflexión sobre el «peligro» de los sábados—; en la estructura de informe diario de* Helada; *en* El malogrado, *pág. 93 y ss., sobre «Dejarlo a los cincuenta, lo más tarde a los cincuenta y uno...»; en* El imitador de voces, *en el relato* Remordimiento, *en concreto, V. pág. 67 y ss.; en* Trastorno, *pág. 128 y siguientes, sobre la constancia del trabajo teatral* durante *años... En* Sí, *pág. 108. Las muestras serían incontables.*

nes, porque Bernhard jamás aceptará las repercusiones de una lección semejante, a fin de cuentas una caricatura de la parábola bíblica. A pesar de su distancia de las revelaciones religiosas, Bernhard no caerá en la complicidad «social» del olvido y tampoco en la simplificación, rechazará el sendero fácil de las excusas patrióticas o el mutismo de la mala conciencia para internarse en los hechos, en lo vivido. Aspira a una «matemática vital», por tanto, de acuerdo con sus propias palabras. Pero antes ha de hallar su lenguaje. Fruto de esa búsqueda publica en 1957 su primer libro, un poemario: *Así en la tierra como en el infierno.* Su rechazo ede la imagen del Edén prometido, del paraíso que aguarda tras la humana condición, no interesa tanto como el sentido adoptado por el escritor. Bernhard perfila o incluso denuncia un «Infierno». Para ello recurre a un tono invocatorio de claras connotaciones cristianas. En la recopilación para el castellano de todos los datos ilustrativos sobre la producción bernhardiana, Miguel Sáenz precisa al respecto que «salvo error», Bernhard publica su primer texto poético cinco años antes de entregar el libro a la imprenta, en 1952. Se titula *Mi pedazo de tierra,* y proporciona elementos en los que reincidirá más tarde, cuando ya había realizado otras entregas poéticas y renunciado a seguir escribiendo versos, acontecimiento situado en 1960, cuando en Oxford completa *Ave Virgilio*[15]. Esos elementos testimonian de hecho la intensa elaboración interior de una escritura. En efecto, mediante la poesía asistimos a la confrontación entre el «yo» y el entorno y, sobre un código simbólico de neta factura expresionista —entre la «creación del arte como creación de la vida», como señalara Alfred Wolfenstein[16] y, extenuado Dadá, naciente el surrealismo de Breton, la *Neue Sachlichkeit* (Nueva Objetividad), que encauza a los expresionistas supervivientes en nuevas formaciones de vanguardia, a partir de los años veinte—, sobre un código reconocible, asimilamos la sentida e implacable crítica. Cuando Bernhard contempla su país[17]: «no pienses.../ ni ventanas abiertas, ni puertas abiertas,/ sólo claras inscripciones en las lápidas». Se ha señalado —con acierto— que tal orientación exterioriza los lazos del autor austriaco, en esta época, con influyentes lecturas adscritas a la intelectualidad católica (Claudel, Péguy...), además de resaltar una compleja encrucijada creativa y emocional. Llegados a este punto, donde la potencialidad expresiva de Bernhard se significa como escritura —pese a su escepticismo sobre si logra sentirse «escritor»...—, se hace preciso puntualizar o afrontar el valor de tales similitudes, parentescos estéticos e influencias. En un sentido inmediato, lo primero que debe destacarse —Bernhard habrá de subrayarlo, años después— se cifra en la renuncia del hombre a una carrera comercial y a una obsesión por el violín y el piano, para convertirse en «una persona que escribe». Sin embargo, no serán inclinaciones ni inquietudes abandonadas por entero. Es sabido que Bernhard, antes de sentarse a escribir, sensibilizaba sus dedos concentrándose en arduos ejercicios pianísticos. Ello alcanzará una forma definitiva en los textos donde la música ejerce, por los ritmos internos que la articulan y en otro aspecto, por la propia materia abordada en cientos, miles de páginas, un pa-

[15] Ave Virgilio, *de T. Bernhard. Ediciones Península. Barcelona, 1988. Prólogo y trad. de M. Sáenz. V.: pág. 7. Texto bilingüe.*

[16] *En* Poesía expresionista alemana. *Hiperión. Madrid, 1981. Trad. de Jenaro Talens y Ernst-Edmund Keil. Texto bilingüe. V.: págs. 18 y ss.*

[17] *En* Ave Virgilio. *V.:* Conmigo y con mi país, *pág. 87 y ss.*

pel esencial; una melodía que encubre las disonancias (Stravinski, e incluso Bártok, «un autor serio», entre otros) de una magna, implacable construcción. Pero se aludía más arriba a filiaciones y nombres concretos cuya intervención en la vida de la persona acaso explicaran un período trascendental de la obra del austriaco. Son los años en que la obra de Bernhard, tras la perplejidad despertada por la creación poética, se desplaza hacia la prosa respondiendo a un anhelo agresivo —«vivir en un permanente estado de oposición», reconocerá al cabo de unos años [18]— que pretende, exige lo terrible. Bernhard se despide así de una época, de la insinuación de sus versos, de lo «demasiado fácil» [19] para asumir el riego de un regreso. Sus frases más conocidas sobre su niñez, que convierten la infancia en un espacio nutrido de fragmentos musicales rebeldes a las tradiciones y las pautas clásicas, facilitan la comprensión de esa aventura, la vida «descubierta y aclarada», o incluso «recobrada» de seguir el juicio de Marcel Proust. La literatura supone un ámbito habitable pero que nos habita. Una apuesta transgresora abocada a un perpetuo re-descubrimiento. Por ello Bernhard no trata de establecer, a partir del instante en que resuelve que la prosa la proporcionará el infierno terreno intuido en los versos —de nuevo se insinúa la presencia de Proust en su conducta— un sistema de reglas literarias acerca de la memoria y el tiempo. Por el contrario, la prosa le impondrá lo terrible, la necesidad apremiante de fijar su experiencia personal; de fijar su experiencia con precisión y rigor... Como leeremos en los volúmenes «autobiográficos» *El frío* y *Un niño* [20] —textos publicados en 1981 y 1982, respectivamente— Bernhard asume a temprana edad dos universos que «lo significaban todo para mí»: la poesía y el teatro [21]. Con los años, Bernhard transformaría de un modo personal la impronta del lenguaje poético y la fascinación por el mundo de la escena. Es un niño educado en el sufrimiento [22] el que oye hablar de Blaise Pascal, Wittgenstein, Montaigne y Voltaire [23] a su abuelo. Es un niño el que, en un itinerario espeluznante donde los pabellones de reposo suceden a las ciudades bombardeadas, donde las salas mortuorias ahondan la desazón inculcada en escuelas paramilitares, recoge ese legado como cimiento de su propia existencia. Teniendo en cuenta lo dicho sobre el eco «expresionista» de sus primeros escritos, no ha de sorprendernos que, en primer término, surjan similitudes con autores de la talla de Péguy [24] —que difundiera la lírica del expresionismo al promover un peculiar sentido de lo autobiográfico novelesco, en calidad de precursor, y una espiritualidad sentida y reflejada en artículos y ensayos. Su destino confirmaría de modo trágico las «coincidencias» con poetas que influyeron en Bernhard trascendiendo el ámbito poético. Péguy cae en la batalla del Marne. En el

[18] *Estas afirmaciones pertenecen al texto* Tres días. *Se incluye en el volumen* Tinieblas *y, con material fotográfico, en la revista* El Urogallo, *en junio de 1987. La publicación del original se remonta a 1971.*

[19] Ibídem.

[20] El frío (un aislamiento), *de T. Bernhard. Edit. Anagrama. Barcelona, 1987. Trad. de M. Sáenz; referencia de* Un niño, *en nota número 12 del presente trabajo.*

[21] Teatro, *de T. Bernhard. Edit. Alfaguara. Madrid, 1987. Trad. y Prólogo de M. Sáenz —el volumen incluye tres piezas:* El ignorante y el demente *(1972),* La partida de caza *(1974), y* La fuerza de la costumbre *(1974). No obstante, la primera obra dramática de Bernhard se remonta a 1957. Es una actividad que, al contrario de lo resuelto respecto a la poesía, no abandonará en su existencia.*

[22] *V.:* El frío, *pág. 39 y ss.*

[23] *V.:* Un niño, *pág. 107 y* El aliento. *Edit. Anagrama. Barcelona, 1986. Trad. de M. Sáenz. V.: pág. 126 y ss.*

[24] *V.* El aliento (una decisión), *págs. 127: «Había leído a Montaigne y a Pascal y a Péguy...»*

mismo año, 1914, en el frente oriental, Trakl se suicida tras la batalla de Grodek y Stadler (traductor de Péguy) muere en Yprés, en combate. De todos ellos será Georg Trakl quien aporte a la concepción de Bernhard una guía duradera, un proceso activo que se materializa en la escritura. Serán, sin embargo, los autores recomendados por el abuelo de Bernhard, mencionados ya algunos de ellos, los que respalden ese «hacer», esa búsqueda sustantiva del hombre que habla —escribe— de la muerte. La dimensión espiritual que se desprende de esta concepción resulta obvia y sugiere de modo anticipado el giro que se registra en los años sesenta en el trabajo literario de Bernhard. Acerca de esa transformación —que no ha de producir extrañeza— es el principal implicado quien señala las pistas a seguir. Y lo hace en prosa, en un relato donde ese irrenunciable retorno al yo de las experiencias personales se expresa desde la duda, el aislamiento y la recapitulación reflexiva. Esto es: desde la dificultad. Bernhard opta por «hacer» una interpretación de su conducta, de su elección. Y el resultado —también esta vez— surge para provocar interpretaciones plurales. El relato se desarrolla ante una cámara dirigida por el periodista alemán Ferry Radax, se titula *Tres días*[25], y supone la primera etapa de la dura marcha autobiográfica de Bernhard, un prólogo que se centra en la elección de una escritura. En 1970, año en que tiene lugar la filmación, el austriaco cuenta ya con una obra voluminosa, de envergadura, donde su vocación originaria por las marionetas se ha metamorfoseado en varias piezas teatrales, libretos de ballet, numerosos relatos y tres novelas: *Helada* (1963), *Trastorno* y *La calera* (1970)[26]. Su reputación como polemista cruza ya las fronteras de su país. En algunas oportunidades eclipsando la categoría de sus obras y su trayectoria literaria. Habrá de transportar consigo ese lastre hasta el final de sus días. Tratándose de un monólogo introductorio a una voluntad de destrucción, *Tres días* se traducirá en una historia que reproduce una constante en la producción bernhardiana; esa constante será bautizada por algunos críticos franceses como *Santísima Trinidad* en función de su notorio paralelismo con algunas de las *bestias pardas* del autor, subyacentes en su revulsiva visión de Austria: Dios/el monarca/el *paterfamilias*. Para Bernhard: la Iglesia/católica/el Estado/la familia. En un sentido específico, en el film de Radax el santo trípode se verifica en torno a la evocación encadenada a lo largo de tres días. Pero los fantasmas están presentes en ese ejercicio de reconstrucción y reelaboración de la vida. Las equivalencias son visibles, cuando no puestas en evidencia, en las obras dramáticas de Bernhard. En una primera época, mediante un simbolismo que se funde con un lenguaje poético. Bernhard rehúye la solución fácil de significarse explícita, gráficamente (como en *La fuerza de la costumbre* o en *La partida de caza*[27]). Podría decirse que su itinerario evoluciona en un sentido contrario al de otros autores descubiertos en la anti-dramaturgia y en los grupos experimentales o de «acción» (Handke, Fassbinder, Weiss, Dürrenmatt, Grass, Walser). En sus últimos años, Bernhard renuncia a lo poético como para equilibrar el tono de un diálogo inconcebible donde sólo parece verosímil contestar merced a los proce-

[25] *V.: nota número 18.*

[26] *Las tres son obras de T. Bernhard, traducidas por M. Sáenz:* Helada. *Edit. Alianza. Madrid, 1985;* Trastorno, *Edit. Alfaguara. Madrid, 1978, y* La Calera. *Edit. Alianza. Madrid, 1984.*

[27] *Sobre vicisitudes del arte dramático de T. Bernhard en España, V.:* El País *(17/II/1989),* Teatro de autopsia, *de Joan de Sagarra.*

dimientos de la sátira gruesa o la bufonada a las injurias del poder. Y es así como depura —en una reafirmación que tropieza (¡otra vez!) con el Trípode originario— un lenguaje burlón, a un tiempo juego histórico y sentencia sobre el presente. La santa Trinidad del cristianismo persiste en su última visión cómico/dramática —es decir: «activa»— sobre Austria. Por ello *Plaza de los héroes* no elude los recursos del insulto ni la caricatura sarcástica. Como si la historia no hubiera pasado, como si el tiempo no se hubiera decidido a correr, la pieza plantea un reencuentro simbólico y generacional. Bernhard, esto debe recalcarse, no olvida; tampoco simplifica. La conclusión de su trabajo denuncia el empeoramiento de la convivencia en Austria. El científico laureado en Oxford —recordemos que es donde concluye Bernhard su último poemario— retorna a su ciudad natal, Viena. El balcón de su nuevo, añorado hogar, se asoma a la plaza donde medio siglo antes las multitudes aclamaron al hijo pródigo, Adolf Hitler, *Führer* del III Reich, profeta del nuevo imperio de la raza aria, un imperio ancestral y simultáneamente milenario..., artífice del *Anschluss*, una empresa política expansiva donde los judíos resultaban inconcebibles... e indeseables. Todo ello no hace cambiar la decisión de nuestro héroe. A pesar de todos los obstáculos, respondiendo de corazón a la llamada de sus familiares o tal vez cediendo a la nostalgia física de las propias raíces, el científico ilustre, exiliado durante cinco décadas, el señor Strauss, judío, resuelve renunciar y volver a Viena. Será sobre el desengaño de su protagonista donde Bernhard alzará una «construcción», en armonía con sus procedimientos narrativos. No se trata de un insulto, en la acepción desarrollada por Peter Handke hacía tres décadas. Como dramaturgo, Bernhard se esfuerza por vertir y transparentar los conflictos latentes en una sociedad inmóvil. Medio siglo después del regreso de Hitler a su tierra natal, las evidencias son difíciles de digerir. El nacionalismo austriaco ha crecido de tal forma que suplanta por entero a la nación. El escándalo Waldheim, a la sazón beligerante respecto a la representación «conmemorativa» de Bernhard en el *Burgtheater* —consumada tras varias prórrogas y abundantes amenazas el 4 de noviembre de 1988; premiada con cuarenta minutos de aplausos y ovaciones su función inaugural[28]—, el escándalo Waldheim[29] encarna en estas circunstancias el papel de cumbre/abismo del iceberg movedizo de la Austria eterna y próxima. Bernhard, al desencadenar el esperpento, se refiere de forma expresa a una imagen onírica que oscila entre los monstruos de la razón y los vapores de interminables pesadillas imperiales, católicas y racistas. Austria desempeña en su ficción un papel protagónico y, no obstante las leyes de la comedia, poco lucido. Es Austria el país donde se baila a ritmo de vals mientras se escamotea ante millones de supervivientes, testigos e hijos de la época el necesario debate sobre el pasado reciente, sobre una locura que no concluyó en la consabida estancia en un manicomio, sino en una conformidad disimulada tras una muralla de hermético mutismo fielmente custodiado por una burocracia experta, profesional y, por descontado, aséptica. Concienzuda. Contra estas y otras tradiciones se alza el trabajo narrativo de Bernhard, lo que nos devuelve a la atmósfera oprimente de la «autobiografía» ensa-

[28] Oh, feliz Austria, *de Luis Meana. V.:* El País *(jueves 27 de octubre de 1988).*

[29] *V.:* Thomas Bernard y la trivialidad maligna, *de Juan Rof Carballo. En* Abc *(28/II/1989). Y también, sobre el llamado Caso Waldheim:* El oscuro pasado de Kurt Waldheim, *de Robert Edwin Herzstein. Ediciones B. Barcelona, 1988.*

yada bajo la cobertura formal del monólogo, ante el ojo gélido y periodístico de la cámara. No hay insistencia en el recordatorio ni en la repetición: Bernhard, al hablar, está interpretando su papel predilecto, el que le corresponde, luego de haber desempeñado diversos empleos e imponerse como autor. *Persona que escribe,* el autor vuelve a engañarnos levantando en su torno un cerco de nieblas espesas aunque accesibles. Su obsesión auténtica queda al descubierto. Es el suyo un trabajo fundamentado sobre lo conocido de forma directa, sin intermediarios, en un escenario cambiante, oscuro, artificial[30]. Cabe insistir —sobre la reiteración aparente que estimula la prosa del austriaco— en otras «justificaciones» que abisman el distanciamiento alcanzado respecto a la poesía. *¿Corrección?* Bernhard responderá en las oportunidades en que el misterio sea enunciado. Sus réplicas soslayan en cierto modo aspectos sustanciales —lo resalta Sáenz[31]— y generan una repetición encadenada que culmina en un débil rumor, carente de la gravedad del eco. En su célebre conversación con André Müller[32] reconoce una insatisfacción profunda que apunta en primera instancia a los temas, «temas de niño»; acto seguido la memorización se agrava, se enturbia, pues toda su labor «carece de sentido» y «se vuelve cada vez más idiota»[33], una vez publicados tres volúmenes que pasan inadvertidos. ¿Necesidad de un éxito resonante? —como pretende Franz Meyerhofer. ¿Consecuencia lógica de una evolución espiritual? —según el juicio de Kurt Barsch. Tal vez, sin desdeñar esta última interpretación, sea indispensable admitir las argumentaciones íntimas del propio Bernhard. Los efectos de su proceder son reveladores como para discutirlos, por el prurito de consolidar una imagen transparente del personaje sometido a la cirugía del análisis. Pero sí existe un espacio para indicar que, en la práctica, Bernhard obra con inteligencia al cambiar los modos y adecuarlos a sus necesidades privadas. Corriendo el riesgo de simplificar, el hombre que escribe busca nuevas herramientas para hacer factible su proyecto. Lo esencial, en cambio, no varía. Contra opiniones no exentas de solvencia[34] que retratan a Bernhard como un *hobbesiano confeso,* el hombre que escribe no pretende expresar ni *radicalizar* la verdad; ni siquiera una verdad. En diálogo con Asta Scheib[35], Bernhard declara: «Uno siempre anhela mejorar escribiendo. Si no, sería como para volverse loco. Es un fenómeno que aparece con la edad. Las composiciones deberían irse volviendo más rigurosas. Yo siempre he tratado de mejorar progresando». Sea como fuere, en este caso esa variación se transmuta en prosa. O, para ser exactos, en narrativa. En cuanto se trata de una labor gozosa, se manifestará como una acción personal, en continuo retorno. En cuanto goce y efecto de una ruptura voluntaria, surge como única, última atadura. Porque «siempre vuelve» tras el silencio del entorno, que es asimismo el de la imposibilidad. En perspectiva, uno de los capítulos esenciales de la aventura literaria de Bernhard ya se ha consumado, cuando en su prosa se intensifican —y no por casualidad, sino por una extraña coherencia que desvela que el yo aguardaba su ocasión desde *Helada* (1963)— las orien-

30 *V.:* Tres días.
31 Ave Virgilio, *V.: pág. 8.*
32 *En* Tinieblas. *Entrevista citada, pág. 77 y ss.*
33 Ibídem.
34 ¿Qué tradiciones son esas?, *de Juvenal Soto. En* El Urogallo. *Enero/Febrero 1989.*
35 Thomas Bernhard. De una catástrofe a otra. *En* Quimera, *número 65.*

taciones denominadas «autobiográficas». En *Tres días* el autor vuelve a replantearse su recorrido. Cuatro años después de este relato oral ofrecido al objetivo de la cámara periodística, en 1975, Bernhard vuelve a plantear —a plantear*se*— sus propias experiencias mediante una apuesta múltiple. Con la escasa diferencia de unos meses, *El origen* y *Corrección*[36] ocupan su lugar en las librerías germanas. Se trata de una convivencia que no puede dejar de sorprender. Desde ese momento su actividad narrativa incorpora nuevas facetas, complejas variantes, tonos insospechados, a su producción, destacada y considerada desde premisas básicamente dramáticas. Tales modificaciones responden sobre todo a los criterios desarrollados en sus obras previas, en las novelas ya publicadas. Se diría que su artífice, en la tentativa de realizar empresas distintas, pretendiera librarse del peso de su propia coherencia. En *Corrección*, al igual que en *La calera*, se aborda el conflicto de la creación a través de una metáfora donde la muerte ocupa un puesto preminente. La muerte de Roithamer, cuyo retrato irá perfilándose a lo largo de más de trescientas páginas —sin abandonar por un momento el ámbito de la sugerencia— explica en un principio la llegada del amigo/narrador anónimo al valle del Aurach. Es fácil suponer que el narrador anónimo de la obra sea el propio Bernhard, puesto que el personaje, desde el inicio del relato, se presenta como convaleciente de una neumonía «grave». Sin embargo, este enfoque se manifestará pronto como pretexto para descubrir el Aurach y, sobre todo, el bosque de Kobernauss. Allí, Roithamer, el amigo de nuestro debilitado introductor, pretendió erigir un monumento en homenaje a su hermana. Un monumento —debe especificarse—, un monumento residencia; una edificación situada en el centro geométrico exacto del citado bosque de Kobernauss, símbolo simultáneo del amor fraternal y de un pujante deseo de felicidad destinado a una mujer, la hermana de Roithamer, que habría de habitarlo. Las notas, los cálculos, los planos y mapas elaborados por Roithamer irán revelando la tragedia secreta de la obra inconclusa, el Cono, en contraste con el testimonio de su único vecino, el taxidermista Höller, anfitrión del recién llegado. Los procedimientos empleados por Bernahrd nos remiten, como ya quedó dicho, a *La calera* pero, en un sentido más amplio, nos inducen a estimar de nuevo las reflexiones de los filósofos donde el escritor forjó su personalidad. En esta metáfora de la creación incompleta, frustrada, la desesperanza es inseparable del conjunto de intuiciones utópicas —matizadas por una ejecución matemática, científica— que alienta la empresa de Roithamer. Pero esta recreación de lo inalcanzable obliga también a considerar el cómo del relato. La peculiar, obsesionante atmósfera de *La calera* iluminará esta región accidentada de la obra de Bernhard. Algunos pensamientos de Pascal, inspiradores de un método que el escritor transforma en alusión expresiva, en signo complementario de lo textual, confirmarán la naturaleza íntima de la narración y la arquitectura filosófica que sustenta su trabajo. Las observaciones de Pascal, «otra herencia del abuelo» —como ha resaltado Jean-Yves Lartichaux[37]— se integran con los contradictorios papeles de Roithamer. Las referencias a Pascal son numerosas, superan el carácter intempestivo de los apuntes rápidos, hasta el punto de que inducen a la duda. ¿Era Roithamer el constructor que él mismo,

[36] Corrección, *de T. Bernhard. Edit. Alianza. Madrid, 1983. Trad. de M. Sáenz.*
[37] *En* Tinieblas. *V.: pág. 190 y ss.*

antes de morir, declara ser? ¿Se corresponde su personalidad con la que se deduce de las impresiones de Höller, el taxidermista, profesional de las naturalezas muertas? Por el contrario, ¿era un intelectual que renegó en su momento del campo de la abstracción especulativa para transformar en materia artística y científica un sustrato teórico donde las referencias a las desgracias de los hombres se manifiestan como redundantes y monocordes motivos musicales? En este planteamiento literario se percibe no sólo una identidad de fondo con la definición spinozista de la desesperación, sino el desarrollo de un discurso en fase de creación permanente, desde sí mismo, a través de lo repetido. Lartichaux acierta al subrayar la importancia del Pensamiento 48 de Pascal, dado que en el discurso, cuando se produce repetición, «esta repetición no es falta... porque no hay regla general» [38]. Pero, interesado ante todo por esclarecer si el autor de *Corrección* es optimista o pesimista, no se detiene a considerar la imagen volteriana del paisaje retirado, aislante, en que se desarrollan las novelas de esta primera época narrativa de Bernhard y no pocos de sus relatos o novelas cortas. A ella aludirá el escritor en la cita que abre *Tala* [39]: «Como no he conseguido hacer más sensatos a los hombres, he preferido ser feliz lejos de ellos». En otro aspecto, la explicación de otros rasgos significativos en la obra de Bernhard —la fractura asfixiante o acaso perturbada de las oraciones, junto a la reiteración y el no dudar sobre lo que no ofrece dudas (Spinoza); la tendencia dominante en su producción, dirigida a conformar el texto en un párrafo único— presentarían otras similitudes. Abarcarían desde la lógica de las posturas extremas y contradictorias (Novalis) hasta el «escribir sin faltas» que caracteriza la literatura de los nobles —de atender el testimonio del personaje de Gogol [40]— y el continuo ensayar vitalista de Montaigne. No por estos factores nos hallamos frente a un genuino heredero de la Ilustración. En sus obras, Bernhard se esfuerza por trascender los límites —en la ejecución de sus textos, habría de hablarse de *limitaciones* verificables— de la crítica kantiana, de la realidad. Es por ello que Bernhard tiende a la plasmación de la verdad —lo conocido—, dejando al margen referencias temporales estrictas. Insiste, en cambio, en los itinerarios, en los desplazamientos que marcaron de algún modo, por somero que sea el recuerdo, en la forja de su personalidad. No sólo en este punto se advierten coincidencias notorias con la cosmovisión de Friedrich Nietzsche —las afirmaciones de Bernhard sobre la infancia podrían englobar en si un juicio definitorio sobre el oficio de vivir o el oficio de escribir; la existencia es (será), de acuerdo con las iluminaciones de Zarathustra, una poesía violenta y vengativa, nutrida de fragmentos— y, dentro de un tono sistemático similar, con el pensamiento indagador de Wittgenstein. A menudo se han resaltado las afinidades espirituales «añadidas» que vinculan a ambos autores. Sus retiros, la célebre proposición de cierre del *Tractatus Logico-Philosophicus* [41]; el corte que distingue dos épocas diferentes hasta plantearnos dos ru-

[38] *Las interpretaciones de Jean-Yves Lartichaux son del máximo interés. Sobre el Pensamiento 48 de Pascal, V.:* Tinieblas, *pág. 192 y ss.*

[39] Tala, *v.: pág. 7.*

[40] Cuentos petersburgueses, *de Nicolai Gogol. En el relato titulado* Diario de un loco, *pág. 197*

[41] Tractatus Logico-Philosophicus, *de L. Wittgenstein. Edit. Alianza. Universidad. Madrid, 1987. Traducción y estudio introductorio de Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera. V.: pág. 183.*

tas intelectuales complementarias[42] entre los lenguajes del *Tractatus...* y de las *Investigaciones filosóficas;* el rechazo radical de lo mundano; las relaciones difíciles respecto a su entorno, que esclarecen la alternativa del exilio interior... abonan este hermanamiento. Si dejamos al margen consideraciones subrayadas de forma tácita por Bernhard —en *El sobrino de Wittgenstein*[43] asistimos a la progresiva identificación del personaje, un internado llamado Paul, con el ilustre pensador austriaco, y es una más de las numerosas muestras de la relación consignada ya—, si insistimos en la objetividad, percibiríamos lo armonioso de los tratos que median entre ambos autores. Trasladándonos del ámbito del *Tractatus...* («De lo que no se puede hablar hay que callar») hasta la ruptura, según el análisis de Javier Sádaba al establecer la materialidad del choque entre las dos épocas contrapuestas del pensar de Wittgenstein, hasta la ruptura con el sacrosanto «tribunal de lo verdadero y de lo falso» que enjuicia el significado de los símbolos que construyen los fenómenos[44]; desde el silencio ético sobre lo ético[45] de la realidad hasta la discriminación «ordenada» de lo que se expresa, se conoce o se dice; desde el recorrido continuo que la habilidad y la sensibilidad debe fijar, hasta el «correr contra las barreras del lenguaje», anticipado por la prosa de Sören Kierkegaard, hasta la «estética del desierto»... (expresión, esta última, en la que Bernhard reincide en sus intervenciones públicas y respuestas destinadas a los periódicos) las vías para estrechar las relaciones efectivas de sus obras, son numerosas y susceptibles de estrecharse. En otro aspecto —dado que se trata de considerar el empeño narrativo de Bernhard, ahora a propósito de *Corrección*—, en un aspecto que podríamos calificar como «ambiental», el escritor afronta en su obra lo que, recordando a Georg Trakl, se denominaría como «proceso». Un proceso, en esta oportunidad, de decadencia. Wittgenstein no es sólo un testigo de la agonía postbélica de un imperio como el austriaco; su labor emerge, desmintiendo su lejanía consustancial, a la manera de una referencia sólida, construida frente a las inundaciones ideológicas provocadas por las falsas mitologías. La obsesión de Roithamer sugiere un simbolismo paralelo y, más allá de lo ambicioso de su empresa, más allá de lo anecdótico, un feroz anhelo vital. *Corrección,* al tiempo que corrobora la índole homérica, desenfrenada y genial del proyecto del Cono, revelará el sentido que hará evolucionar la intensidad artística y existencial de la construcción hasta transformarse en experiencia, en suicidio. Es por este sendero —en absoluto atajo— que Bernhard plasma la superación de la decadencia. El Cono sufrirá por ello, desde la consideración extraña, sucesivas transformaciones. De su estado original, quimera de un hombre extraordinario, pasará a ser signo inequívoco de un fracaso. ¿Decadencia? El Cono se habrá convertido en una construcción *asesina,* carente de objeto, en tanto Bernhard insinúa la plenitud lograda por Roithamer con

[42] *V.:* Lenguaje, magia y metafísica, *de Javier Sádaba. Edit. Libertarias. Madrid, 1984;* «La filosofía moral analítica», *de J. Sádaba. Edit. Mondadori. Madrid, 1989. Pág. 26 y ss., y de pág. 15 a 25, respect.*

[43] El sobrino de Wittgenstein, *de T. Bernhard. V.: Nota número 7. Otras referencias a la devoción de Bernhard por Wittgenstein las hallamos en* Tala *(pág. 13) y en la relación entre* suprema felicidad *de la construcción acabada y la glorificación de la arquitectura, simbolizada por el Cono de* Corrección. *Al respecto, V.:* Arquitecturas célibes, *de Vicente Molina Foix en* El Urogallo *(Julio/Agosto de 1986).*

[44] *V.:* Lenguaje, magia y metafísica, *de J. Sádaba. Pág. 52 y ss.*

[45] *Sobre el* imposible ético: *Introducción al* Tractatus, *de J. Muñoz e Isidoro Reguera. Págs. XXVI y XXVII.*

su último acto: «Podemos existir vivir con la máxima intensidad mientras vivimos, así Roithamer (7 de junio). El fin no es ningún proceso»[46]. Con recursos similares, y dentro de la época de creación a que venimos refiriéndonos, se asimilarán los procesos fijados por el escritor austriaco en *Helada* y de forma especial —por las provocadoras coincidencias formales— en *La calera.* De nuevo la prosa de Bernhard adopta el papel de un vehículo dispuesto para revelar el sentido profundo de las caídas existenciales —reales o supuestas— en paisajes remotos, abiertos a la llamada Naturaleza, aunque opresivos. De nuevo sus páginas ofrecen oportunidades para transparentar el valor del regreso a las raíces o a las últimas consecuencias de la «desdicha» ontológica del individuo. En las dos narraciones, como en *Corrección,* el interés del autor y de los personajes se desplaza hacia lo «acaecido», hacia situaciones pasadas. La literatura construye el tránsito hacia la realidad. Los protagonistas retornan a escenarios y situaciones donde la condición humana se muestra herida, cuando no masacrada, en un orden de decadencia general. En *Helada,* bautismo de fuego de Bernhard en el campo narrativo, el discípulo predilecto del doctor Strauch, maestro en cirugía, habrá de convertirse en un psicólogo implacable para responsabilizarse y acaso resolver el caso planteado; observar, estudiar al pintor Strauch, hermano del galeno, residente desde dos décadas atrás en un valle de la Alta Austria. El pintor se encuentra enfermo, asediado por sus fantasmas y la locura. El *caso Strauch,* por utilizar una expresión habitual en la obra bernhardiana, se desarrollará durante casi un mes (veintiséis días), en mitad de una helada que acentúa el aislamiento del valle y el rigor de la contienda implícita. Implicará una reconstrucción aterradora de la biografía del pintor y del entorno donde han transcurrido sus últimos veinte años de existencia. En *La calera* el proceso decadente queda de manifiesto mediante procedimientos expresivos análogos, una vez que los hechos son irreversibles —la muerte de los protagonistas, de los principales implicados. En este caso, el escritor actúa anulando nuevamente los puntos de vista del lenguaje novelístico contemporáneo, para entrelazar los testimonios con un rigor judicial. En cierto sentido la actitud seguida por el escritor —o el personaje anónimo que le suplanta en el relato— recobra para Bernhard una de sus actividades características, la del cronista de tribunales; tal es el tono de su obra, de acuerdo con su peculiar concepción narrativa. Un continuo revivir donde el autor se plantea su obra de acuerdo con la acepción de experiencia que exalta Georges Bataille: «Llamo experiencia a un viaje hasta lo posible del hombre»[47]. Como ya señalamos, ésta es una certidumbre presente asimismo en los escritos wittgensteinianos. Por tanto, ha de concebirse cada obra de Bernhard como un desplazarse hacia lo introspectivo de lo posible —en numerosas oportunidades se subraya: a través de los hechos—, una marcha continuada, irreverente, que desenmascara nuestro *hacer/hablar* la muerte. Lo experimentado desde la condena del nacimiento, la evidencia en los instantes en que «se desea morir». De acuerdo con la terminología nietzscheana, el viajero arrostraría el peso de la sombra... para reunirse con ella en lo secreto, en lo carente de sentido. La literatura, la prosa, o tal vez el monólogo —ya denunciado hasta el agotamiento por Albert Camus— que sustituye en

[46] Corrección, *pág. 324.*

[47] La experiencia interior, *de Georges Bataille. Edit. Taurus. Madrid, 1986. Versión castellana de Fernando Savater. V.: pág. 17.*

nuestra época el diálogo, cualquier salida para la expresión. Bernhard insiste en sus señas de identidad en las novelas citadas. Estos rasgos subrayan esa difícil —y mentirosa— sistemática de la repetición como una herramienta eficaz y franca para ensanchar las diferencias de su trabajo respecto a la ortodoxia literaria. Su heterodoxia no se corresponde con una moda al uso, puesto que Bernhard es amante de las diferencias, aun cuando los detalles puedan llegar a robarle la respiración. No se exhibe, elige lo difícil. De nuevo formula a través de la práctica su arriesgada apuesta. En otro plano, complementario respecto del anterior, Bernhard ahonda la ruptura para incrementar en su severa prosa el efecto irónico y corrosivo que se adivina frase a frase en sus composiciones. Esta caracterización nos presenta a través de una *paradoja*, de respetar las palabras de Kierkegaard, el encierro donde el autor aislado se emancipa repetidamente del entorno, el claustro inquietante del párrafo único. El autor crea su ámbito significativo e intransferible, cerca el espacio que le pertenece por derecho, se entrega al escenario conveniente para reflejar, desde la forma, una verdad interior. En realidad, Bernhard quiere dejar bien sentado que su viaje representa una tentativa privada. Es el explorador de sí mismo. Por ello en su producción abundan los puntos de referencia en una cantidad tal elevada, interrelacionando recursos de lenguajes tan distintos como el teatro, la poesía, el periodismo, el ensayo, la novela, el relato oral y el análisis científico. En ciertos pasajes de su obra se intuye la búsqueda austera y estricta de una fenomenología. En sus páginas, las imágenes dominantes, no desmienten el carácter renovador de su verdadero propósito, mas tampoco lo confirman. Lo indiscutible es que Bernhard, mediante una transgresión visceral de lo histórico, propone un acercamiento distinto de la literatura a la realidad palpable del ser humano. El suyo, concienzudo, moviliza un mundo aprehendido —y de algún modo preservado— mediante la individualidad. De ahí que, al referirnos a Bernhard, a su obra, no sean aceptables las definiciones acostumbradas. Basten algunos detalles para subrayarlo. En *Helada* asistimos a un acontecimiento que podría inducir a la desconfianza. El alumno aventajado de un cirujano ha de *obrar* durante su estancia en el valle. Se metamorfosea —sin explicaciones ni justificaciones previas— la tarea de un ser cuya misión consiste sobre todo en *intervenir*, en una labor contemplativa. El protagonista/narrador debe asumir la responsabilidad moral —científica en este caso, además; ociosa, desde la consideración de Nietzsche— del testigo. Es el testigo de un hecho consumado: un proceso de desacuerdo terminal con el universo. Ello no sólo esclarecerá el artificio sobre el que se apoyan las metáforas bernhardianas, sino el fracaso profundo de la especie cuando es factible cuestionarla desde criterios sensibles y materiales; cuando parece sencillo conciliar lo real con sus perfiles oscuros, marginados, sombríos. El pintor sometido a observación «amistosa» recupera su vida, su tiempo, mas sin ilusiones... Pero se niega, de un modo u otro, a reincorporarse a lo cotidiano. Rechaza, en síntesis, unas referencias ajenas. lo hace por imposibilidad, dado que su enfermedad es física. En consecuencia, no voluntaria. Su condena resulta irremisible. Presenta, en la práctica, problemáticas similitudes con la tragedia acaecida en el espacio interior conocido como *La calera*, domicilio del matrimonio Konrad, en Sicking. Los personajes surgen de la tiniebla condenados por los sucesos y por las declaraciones de los vecinos, espectadores impotentes ante la mecánica todopoderosa del destino. ¿El destino? Konrad atiende a su mujer paralítica en

La Calera, una finca aislada que nadie quería, adquirida a buen precio, que parece facilitar, por su situación, la concentración precisa para el estudio. El señor Konrad pretende encerrarse en su nuevo hogar para redactar un tratado sobre el oído mientras atiende a su esposa, impedida figura callada que evolucionará desde la parálisis hasta la muerte, tras una etapa fantasmagórica. Será, el tratado de Konrad —de quien tendremos puntual noticia como *asesino* a partir de las primeras páginas del relato—, el texto definitivo sobre la materia. Los caracteres del arte excepcional, funcional... pero frustrado, vuelven a manifestarse —y repetirse— como símbolos del fracaso humano, con intensidad equiparable a la experimentada en *Corrección* y *Helada.* No obstante, Bernhard precisa en esta oportunidad: «...corría siempre el peligro de ser denunciado, calumniado y denunciado y condenado, ya podía decir lo que quisiera, que sería siempre a los oídos de las gentes una injuria, y era pura casualidad que no lo denunciaran día tras día, porque día tras día se encontraba entre los hombres y tenía una (su) opinión, reconocía la verdad y expresaba esa verdad, y naturalmente todas las opiniones y verdades que expresaba, aunque totalmente dignas de ser expresadas y escuchadas, eran, a los oídos de los afectados, sobre todo a los oídos de su degenerado país, en el que acechaba la desconfianza, en todo caso, materia judicial»[48]. Como puede intuirse gracias al párrafo, Konrad siente ya como un acusado por el hecho de buscar las condiciones óptimas para conferir materialidad a su ideal, el tratado definitivo, el asombro, la revelación de una verdad necesaria. Es un condenado. En la medida en que interpreta su voluntaria clausura como una respuesta al cerco espiritual establecido por su país, La Calera designa un espacio maldito, no sólo un refugio. Por supuesto, las intervenciones indirectas de Wieser, Fro, Höller —en apariencia no relacionado con el taxidermista amigo de Roithamer; vecino con el que Konrad a menudo parte leña— y las declaraciones de otros habitantes de las proximidades, indicarán lo contrario. Negarán la maldición implícita en la angustia fijada, reproducida rigurosamente por la maestría del talento responsable de ordenar las diferentes versiones que circulan sobre el caso —uniformes hasta la náusea. Negarán, por tanto, ese proceso que Bernhard llamará con frecuencia —como pudo apreciarse en el fragmento transcrito— «de degeneración». También con frecuencia el escritor personificará esa empobrecedora transformación, vinculada en casi todos los supuestos a suicidios —sentidos o ajenos—, a motivos criminales, a fracasos dignos de la máxima pena[49], y en definitiva a causas de muerte. En *La Calera,* como en otras novelas mencionadas, el suicidio desempeña un papel donde se armoniza la potencia expresiva de los símbolos elaborados en la escritura y los acontecimientos extraídos de la realidad. Ello quedará de relieve en toda la producción de Bernhard, dadas las circunstancias históricas que le han tocado vivir. Resulta aleccionadora, en este sentido, la nota introductoria al primer volumen de su denominada «autobiografía»[50] o «antieducación»[51]. Ello no ha de apartarnos del trayecto narrati-

[48] La Calera, *de T. Bernhard. V.: pág. 105.*

[49] Un niño, *de T. Bernhard. V.: pág. 11. Bernhard precisa: «...aunque no sabía muy bien cuál podía ser esa más alta pena...».*

[50] *Prólogo de M. Sáenz en* El origen. *V.: pág. 8.*

[51] Ibídem.

vo ya propuesto en estas páginas. Tras el período cerrado en apariencia con los títulos que remiten a una prosa laberíntica, que burla la sistemática mediante leyes de hierro, desbordantes avalanchas verbales, climas de encierro en la naturaleza —en ese contexto, *Trastorno*[52] indicaría una excepción no desdeñable a los rasgos más agresivos de esa época—, Bernhard alterna la publicación donde la propia experiencia emerge sin el auxilio del por él denominado «artificio» de las situaciones. Es una apuesta diferente que le reafirma en el mismo ánimo de aventuras anteriores. En 1976, en la línea iniciada con *El origen*, publica *El sótano*. Dos años después entrega otros tres títulos: *El aliento*, que marca otra etapa de continuidad en su proceso de re-encuentro personal; *El imitador de voces*, obra donde la ambigüedad formal de su trabajo reúne el relato con la recopilación testimonial de episodios que se remontan a la época del periodismo de tribunales y a sus cursos de violín, y *Sí*[53], donde se recuperan «agujeros perdidos» o prisiones insospechadas en el seno de la naturaleza para escenificar un sórdido diálogo sobre el suicidio. Tras este tirón, salpicado de estrenos teatrales[54], Bernhard publicará en 1981, *El frío*[55]; en 1982, *Hormigón*[56], *Un niño* y *El sobrino de Wittgenstein*[57]. Desde el exterior se juzga que el infierno íntimo de Bernhard ha llegado hasta sus fronteras últimas. Pero entre 1983 y 1989, además de varios relatos y siete piezas dramáticas, sin contar *Heldenplatz*, reanuda sus variaciones anti-biográficas: *El malogrado*, en 1983; *Tala*, en 1984; *Maîtres anciens (Viejos maestros)*, en 1985... son pasos de este laborioso avance, a menudo reconocido por las fanfarrias del escándalo. Las repercusiones de la publicación de *Tala* siguen denunciando con trazos explícitos, apellidos, nombres ilustres de la burguesía vienesa y austriaca, que Bernard es un autor que ha cubierto con su obra, su «hablar/actuar» un camino que comienza antes incluso de su nacimiento y que culmina, como en otra de sus contundentes ironías, poco después del recordatorio del año cincuenta de Austria, tras el *Anschluss*. Medio siglo de triunfo de un oscurantismo deformador que ha convertido el espíritu austriaco en una burla, en la víctima eterna de la anexión alemana. En *Un niño*, última obra de recuerdos «infantiles» de Bernhard —en su obra todas las apariencias se ven contrariadas desde el interior— existe oportunidad de situar la raíz del rencor: «¡Los alemanes!», decía siempre; era lo más despectivo que cabe imaginar». El muchacho que rememora su infancia, desprendiéndose del tono elemental de quienes la injurian o aseguran conocerla en profundidad, alude a la reacción de uno de los escasos personajes respetados en sus obras, el abuelo Freumbichler, su mentor, «desengañado del socialismo», anarquista escéptico, escritor clandestino durante mucho tiempo. No por ello la obra canaliza hacia «lo alemán»

52 *El castillo del príncipe nos remite a un ámbito de novela gótica. La* construcción *supondría aquí lo opuesto al ideal de Roithamer y a las premisas inmortalizadoras y glorificadoras wittgenstenianas.*

53 Sí, *de T. Bernhard. Edit. Anagrama. Barcelona, 1981. Trad. de M. Sáenz. Prólogo de Luis Goytisolo.*

54 *Las referencias de Claude Porcell en* Tinieblas *son harto elocuentes. V. Cuadro sinóptico en pág. 28 y ss.*

55 *V.: Nota número 20.*

56 *De* Hormigón *se publica un adelanto en* El País *(17/II/1989). El texto, con traducción de M. Sáenz, lo publica en 1989 Alfaguara. En* Hormigón (Beton), *Bernhard retrata la soledad torturante de un artista* aislado. *Un escritor, para ser exactos.*

57 *Ver Notas 7 y 43. Se interpreta que* El sobrino... *al igual que* Tala *y* Hormigón, *representan en su momento nuevos intentos de Bernhard por retornar al ámbito «autobiográfico».*

el odio concentrado contra Austria a lo largo de cinco volúmenes aunque «lo alemán» —como en la obra de Nietzsche— nunca salga bien librado en las evocaciones bernhardianas. El llamado «ciclo autobiográfico» tiene un protagonista, un espíritu sometido, un país detestado con una capital lacerada por las maldiciones reprobatorias, despectivas y coléricas. Austria, Viena, escenarios de un torbellino adaptado por Bernhard mediante una literatura subyugante e infernal, desde lo íntimo hasta lo simbólico y universal. Desde otra perspectiva, la obra se adapta a las exigencias fundamentales de las memorias. La diferencia crucial es que Bernhard orienta sus textos, como antes su niñez —así lo confidencia en *El sótano*— en la *dirección opuesta*[58]. Sus pasos posteriores confirmarán esta resolución. En *El aliento,* el muchacho que replica contra la historia, se ve abocado a ser uno entre los demás, los enfermos desahuciados de las clínicas donde se le confina para que muera a consecuencia de su grave estado pulmonar. Será allí, tras superar una formación presidida sucesivamente por las desatenciones de la familia, la rigidez nacionalsocialista, el catolicismo resurrecto tras los bombardeos aliados masivos, el dolor y el deseo de muerte, que desemboque en el ámbito de lo reconstruido, el espacio circular donde late su voluntad de destruir, de contemplar el mundo «desde lo alto», de imponer su teatro de marionetas y conocer y utilizar pronto su cabeza. *Tala,* como los títulos centrados en la dolorosa, aborrecida infancia, o los textos de sus primeros años de narrador, arranca una réplica furiosa del ambiente lánguido descrito por Bernhard con tanta pasión como efectividad. Su testimonio sobre la vida de algunas de las figuras ilustres de la mejor «sociedad» vienesa, vinculadas estrechamente a la intelectualidad representativa austriaca, desencadena duras respuestas, descalificaciones, amenazas, procesos. Bernhard se ampara esta vez en lo autobiográfico para encadenar los retratos en una crónica donde la realidad inmediata queda «fijada» sin piedad. Con el pretexto de una fiesta que se celebra en el hogar de los Auersberger —amigos de otro tiempo, matrimonio de virtuosos de la interpretación pianística (motivo de la relación de los tres protagonistas de *El malogrado*), familia ilustre y paradigmática de un Austria moderna y democrática—, los recuerdos del protagonista concretan el hecho decisivo en la reunión; el suceso silenciado: el reciente suicidio de Joanna, amiga del narrador, actriz fracasada. Junto a la compañera del pintor Strauch y la Persa que «acompaña» en *Sí* al corredor de fincas Moritz, es Joanna la única mujer reconocible como tal en la narrativa de Bernhard. Personaje trascendente, autónomo por su ausencia, por el modo en que encarna una memoria y se transmuta en obsesión, en anarquía sentimental[59], en mera actividad intelectual, en causa de un relato inmisericorde, en síntesis de la tragedia nuclear de una obra tan vasta como arrebatadora, es Joanna digna de Roithamer, Konrad, el Príncipe de *Trastorno,* Paul —en *El sobrino de Wittgenstein,* alusión reiterativa en *Tala*—, y de los jóvenes músicos de *El malogrado.* Dicho testimonio nos permite un nuevo acercamiento respecto a la materia autobiográfica, configurada por Bernhard a la manera de una renovación del sentido clásico del tér-

[58] *V.:* El sótano, *desde pág. 9. No es una casualidad que este volumen lleve el subtítulo de «un alejamiento», como tampoco lo es que suceda al libro primero del ciclo «autobiográfico», cuando el personaje, al cumplir quince años, se despide de las universidades confiando en su salud...*

[59] *V.:* Un niño, *pág. 21 y ss.*

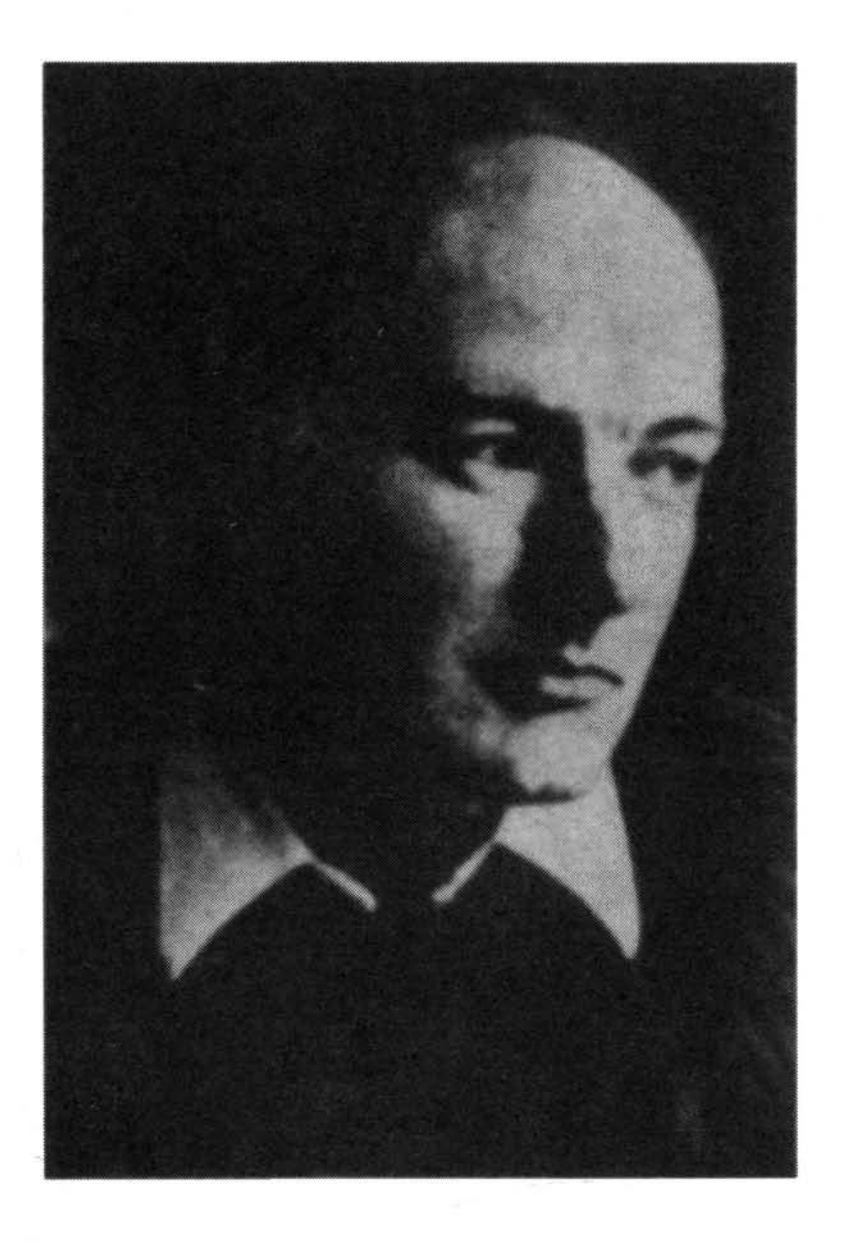
mino. Bernhard exagera muy poco en sus obras. Su tarea, en numerosas páginas, parece desarrollarse en consonancia con los objetivos de un periodista, de un memorialista o de un historiador. No existe una teorética al respecto, sino una duda sistemática. En su larga conversación con André Müller, admite que escribe como consecuencia de «situaciones débiles»; su voluntad literaria vacila en momentos de vitalidad y plenitud. En otras declaraciones, queda patente la desconfianza del hombre que escribe respecto a los conceptos empleados de forma común para clasificar su trabajo. No se siente novelista, se niega a «fastidiar hablando de Flaubert» y huye de la palabra escritor. Pero es lo cierto que al mencionar a Bernhard se alude a una trayectoria sin precedentes dentro de las letras germánicas. Tan sólo su infinito desmentir las apariencias de lo real en favor del trabajo propio, de las propias construcciones, de su propio hacer, le sitúan en un puesto privilegiado de la literatura moderna, donde resulta indiferente si Kafka se halla a su derecha y Chejov, Thomas Mann y Beckett a su izquierda. Interrogantes análogos impondrían la necesidad del texto definitivo sobre las imposibles jerarquías literarias, el delirio o, simplemente, la mirada, emparentado con *El oído,* de Konrad, recordado como criminal. Todas y cada una de sus obras nos precipitan en un abismo angustioso, «estados que yo mismo he superado» —precisa a Müller— «estados en que me encuentro, donde me siento bien, por otra parte, mientras escribo, justamente porque *no* me suicidé, porque escapé de eso» [60]. *Tala,* como los demás títulos, elude la nostalgia, y recupera ese tono irritado y terrible que sacude la memoria abierta de Bernhard, volcada como venganza —o quizá justicia— hacia el exterior. Pero no contra la vida. *Trastorno* plantea, mediante un diálogo que adquiere página a página connotaciones míticas —un Príncipe habla al niño/narrador; le muestra el triste mundo de los mayores y la atmósfera de lo inaccesible— un fracaso donde el autor reincidirá a través de la metáfora de la desgracia, el fracaso y el encarcelamiento de la imaginación. Sus personajes mutuamente anulados, simplificados, enloquecidos, evadidos de lo juzgado como real, confusos en modelos superiores, caídos en el teatro de batalla de lo cotidiano, anónimos al fin, cargan con la expresividad de ese proyecto. Actúan, en consecuencia, sobre un escenario significativo, dentro del caos [61] de la existencia y de la escritura —como opina Bernhard, y como queda claro tras las oleadas aniquiladoras y suicidas de *Sí*—, y reaccionan como seres concretos, no ya fantasmas casuales ni perseguidores, seres surgidos de la tiniebla. En cierto modo esa habrá de considerarse su principal y única victoria de sus numerosos personajes, los vivos y los muertos. Con todo, esa conciencia multitudinaria de lo experimentado —se impone sobre la imagen del suicidio, sobre el estremecedor «negro es mi mensaje», sobre su tono rabioso, disconforme e incendiario— destaca la personalidad singular de una obra. Un modo de vivir y crear el mundo. Bernhard sabe que es imposible comprender. No lo pretende. Su aventura no posee una música épica, sino variaciones. Variaciones sobre una fiera resolución de existir, serán la consecuencia de ese viaje flexible e intenso hacia los límites. Prosa, o tal vez música. E incluso una tormenta. No se trata de rumores. En el escenario las marionetas han dejado de cumplir con su deber. Las especulaciones cesa-

[60] *Entrevista con A. Müller. En* Tinieblas, *pág. 87.*

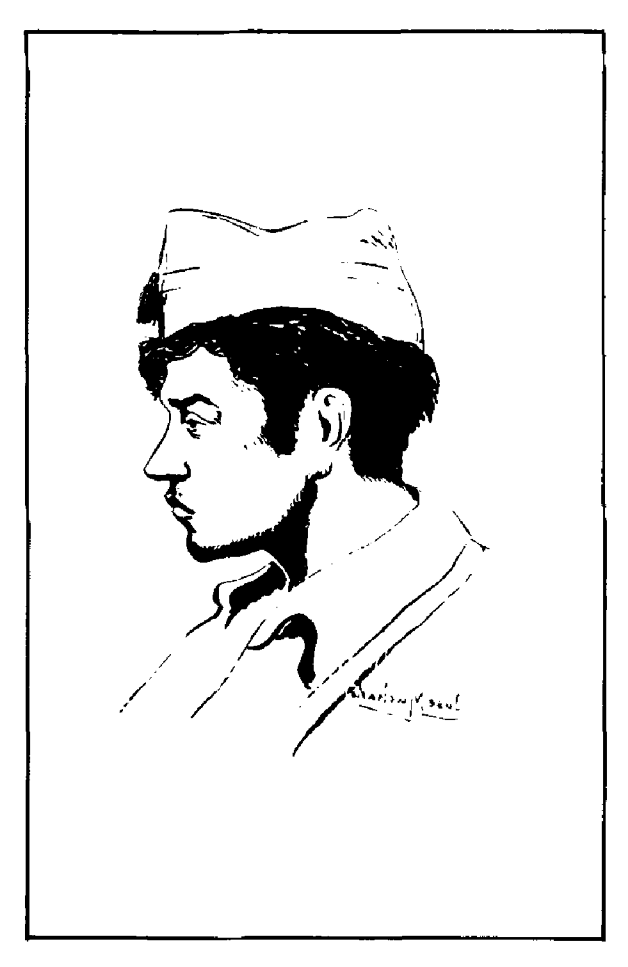
[61] *V.:* Sí, *págs. 112 y 127.*

ron. Bernhard terminó de hablar/hacer su propia vida; sin aburrir ni por un instante. Sus variaciones, en modo alguno ejercicios de imitación[62], siguen hablando de la muerte, tras actuar por última vez. Así será tras su muerte testamento, su último relato. Y esta vez en verdad sólo suyo.

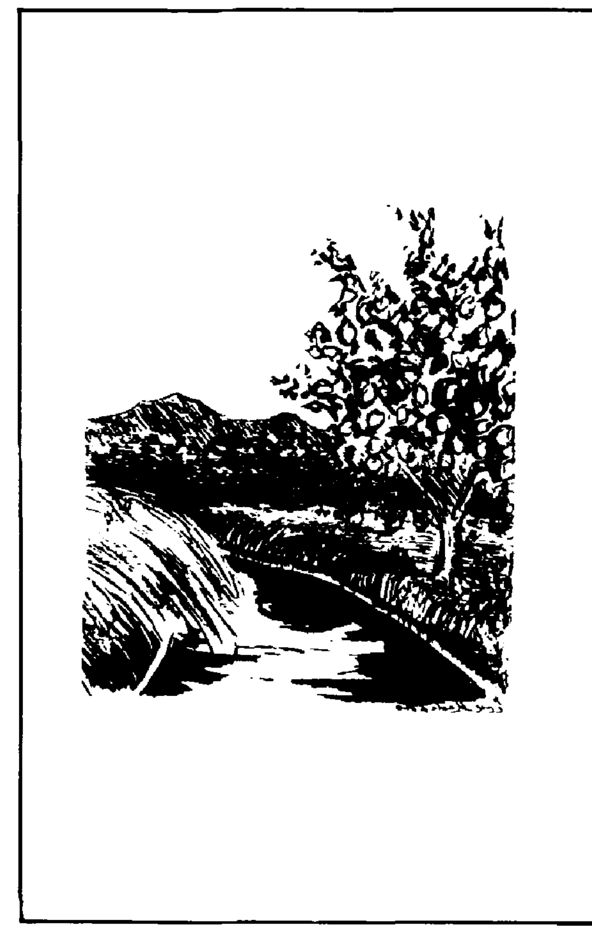
Francisco J. Satué



[62] *V.:* El imitador de voces, *de T. Bernhard. Edit. Alfaguara. Madrid, 1984. Trad. de M. Sáenz. (V.: Nota 14). Este volumen se incluye, por lo común, dentro del grupo de relatos de Bernhard. Apuntes breves, tienden a reconstruir la época del escritor como reportero, pero predomina en ellos el tono metafórico, a menudo parabólico.*









La Guerra: el último libro de Antonio Machado

«Al final de esta época», escribe José Machado refiriéndose a la estancia de su hermano Antonio en Rocafort (Valencia), «comenzó la serie de artículos que le pedían para *La Vanguardia* de Barcelona». Y a continuación, en punto y seguido, añade: «Hizo una recopilación de varios trabajos con que formó el lujoso libro titulado *La Guerra,* ilustrado por mí»[1].

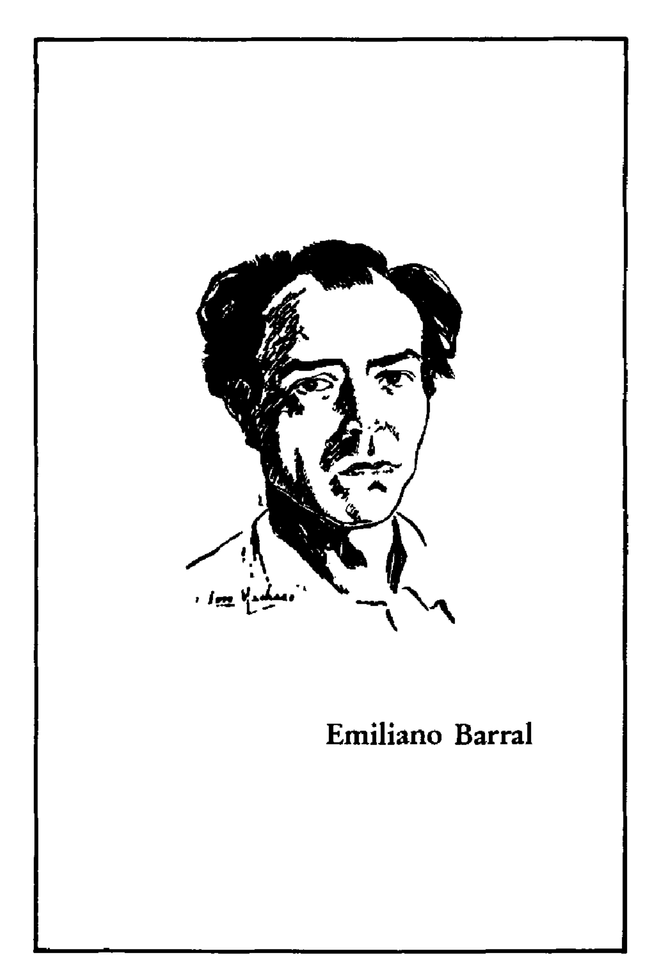
Fechable cuanto antecede en 1940 y Santiago de Chile, pertenece al libro de recuerdos de José Machado *Últimas soledades del poeta Antonio Machado,* multicopiado primero en aquella capital y al cabo estampado de manera póstuma en Soria y 1971, más de treinta años después de haber sido escrito (la obra —conste— debió venderse bastante mal, pues uno recuerda informes batiburrillos de la misma entre los saldos de la cuesta de Moyano, donde la adquirió al módico precio de cincuenta pesetas. Parece que a la (de)sazón no se agitaban tantísimos machadianos como ahora).

Y el testimonio, de autoridad indiscutible, lo dice todo: él, Antonio Machado, *hizo* la *recopilación* de sus trabajos de guerra y, en consecuencia, se encargó de dejar constancia de cuáles eran, entre todos los que había escrito a lo largo de los seis meses de guerra de 1936 y buena parte del treinta y siete, los trabajos por él —muy exigente al respecto— considerados obra merecedora de ser recogida en libro. Nada más pero también nada menos, como ya tuve ocasión de señalar hace algún tiempo, momento que asimismo aproveché para proponer su edición facsímil (pero no minoritaria), proposición aquí y ahora renovada y para la cual, si es que alguien se brindase a realizarla con unas garantías mínimas, con mucho gusto pondría a su disposición mi ejemplar (histórico en razón de sus anteriores propietarios), conservado en excelentes condiciones y tan sólo aquejado de un defecto con facilidad subsanable.

No sería, creo yo, la menor aportación a su cincuentenario. Ni tampoco se trataría, me parece, de una aportación retórica, carente de valor o prescindible, algo —cualquiera de los tres calificativos— tal vez aplicable a varios de los *sucesos* con tal motivo orquestados.

Pero mientras tal momento llega (si llega) procede recordar, una vez más, las características y el contenido del libro, un bello volumen de 25,5 por 18,5 cm y 115 páginas del lujoso papel *guarro,* profusamente ilustradas con dibujos de José Machado (luego volveré sobre los dibujos, reproducidos más adelante), que se vendía al sin duda elevado

[1] *José Machado,* Ultimas soledades del poeta Antonio Machado *(Recuerdos de su hermano José). Soria, Imprenta Provincial, 1971. Pág. 139. Libro desigual y deshilvanado (José Machado declara carecer de práctica como escritor), abunda en detalles de enorme valor testimonial. Creo, sin exagerar, se trata de uno de los mejores documentos para conocer el perfil humano del poeta.*

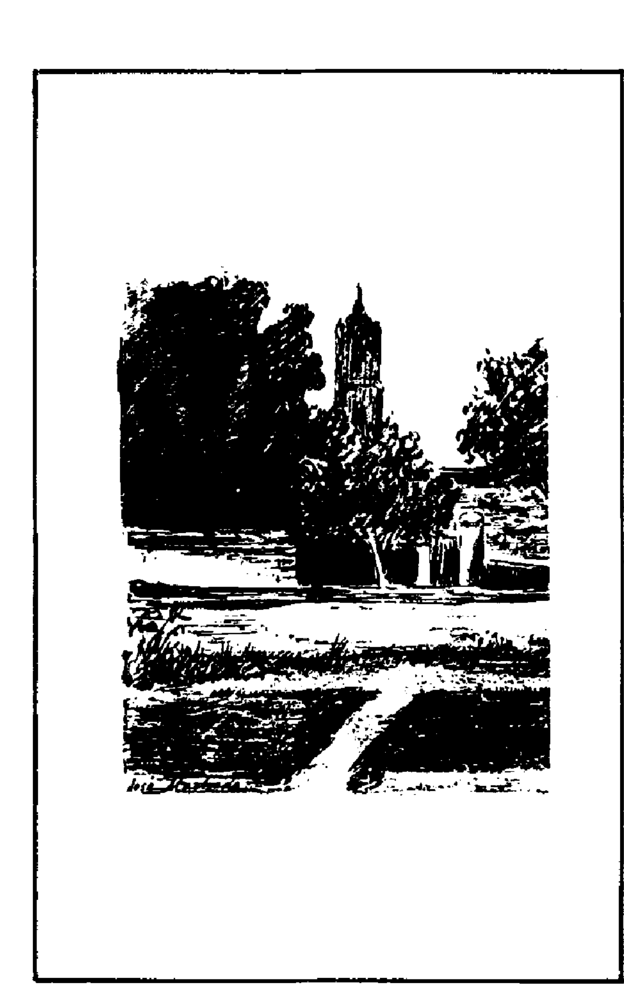


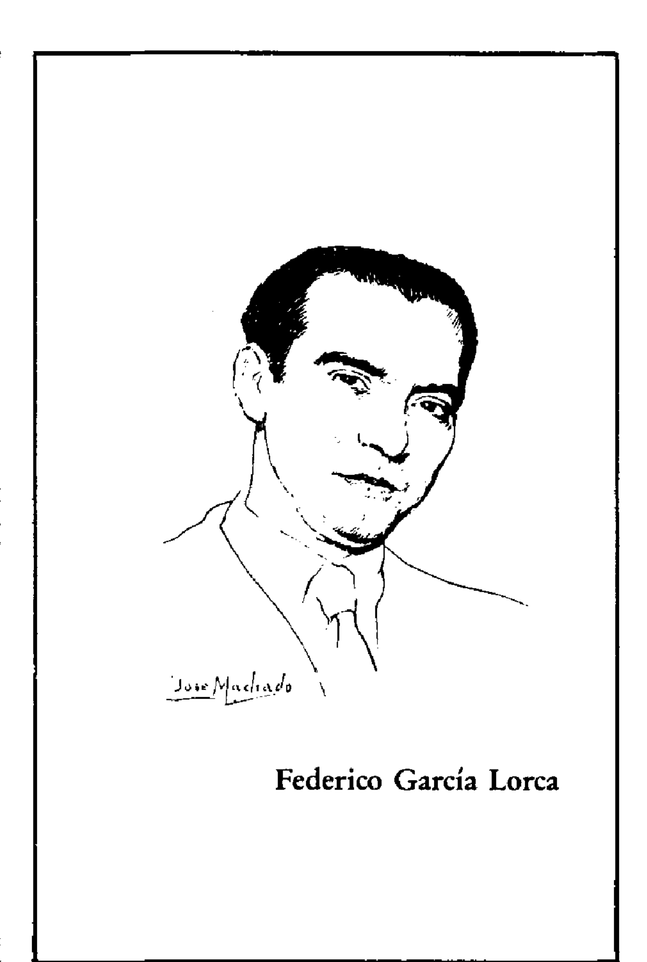
Emiliano Barral



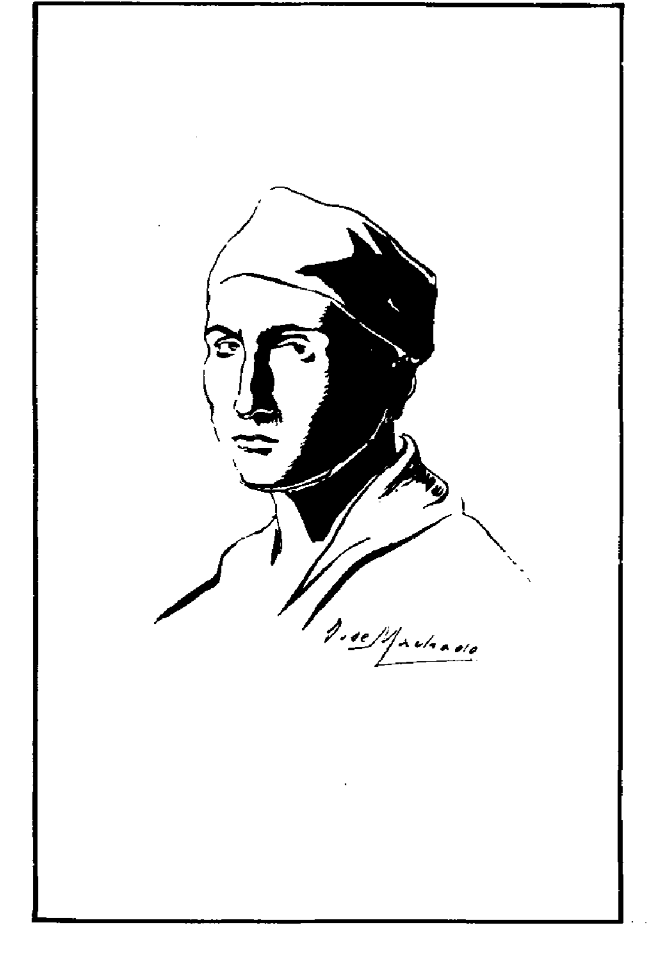








Federico García Lorca





precio de diez pesetas y cuya impresión corrió a cargo de los excelentes talleres tipográficos (entonces colectivizados) de Espasa Calpe, marca tradicional de los hermanos Machado, en cuyos archivos debería quedar alguna documentación sobre el caso, la cual, sin duda, sería de mucha utilidad conocer[2].

En cuanto a los textos, son siete, correspondientes a sus respectivas etapas madrileña y valenciana, fechados entre agosto del treinta y seis, que corresponde al primero: «Los milicianos de 1936» (publicado en el núm. VIII de *Hora de España,* impreso en agosto de 1937, lo cual implica que el texto estuvo *dormido,* o en proceso de corrección, cerca de un año), y el 1 de mayo de 1937, que fue cuando pronunció en Valencia un célebre discurso a las Juventudes Socialistas Unificadas. He aquí los títulos de los cinco trabajos restantes: «El crimen fue en Granada», «Apuntes», «Meditación del día», «Carta a David Vigodsky», y «Al escultor Emiliano Barral».

Con una sola excepción, precisamente la del último escrito citado, todos los textos fueron elaborados durante y a raíz de la guerra, período para Machado de intensa actividad literaria (colaboró, por ejemplo, en los veintitrés números de *Hora de España,* revista de cumplida periodicidad mensual). Y es que en esta ocasión, el poeta, muy herido por la desdichada muerte de su buen amigo el escultor segoviano Emiliano Barral, víctima de una bala perdida en el frente de Usera cuando lo recorría en rutinaria visita de inspección, apenas sí tuvo fuerzas para añadir una emocionada posdata al bello poema que le había dedicado en 1922 como agradecida respuesta al gesto del escultor, quien esculpió su cabeza en *una piedra rosada* por fortuna bien conservada y a la vista de todos en la ciudad de Segovia, para ambos entrañable.

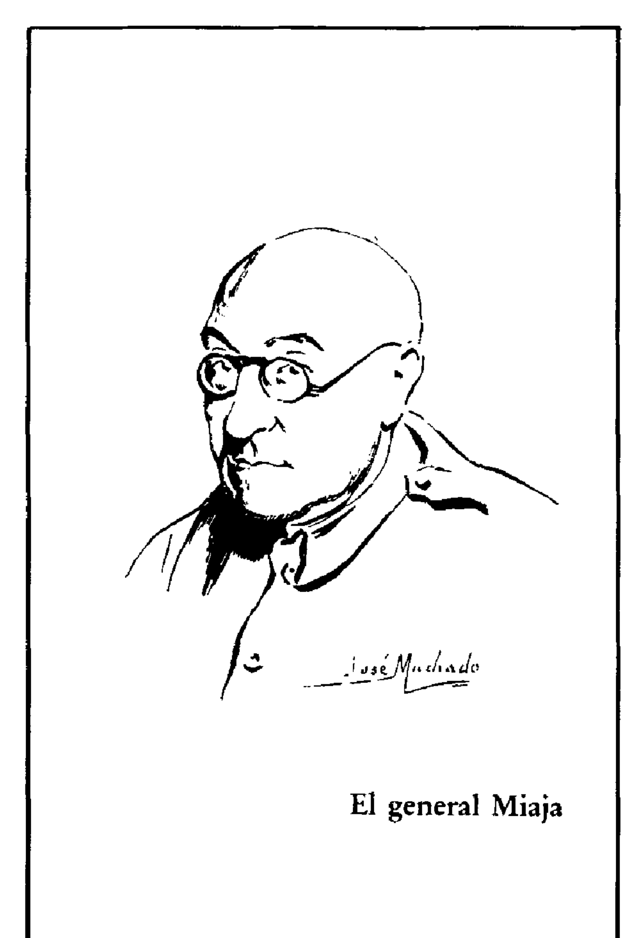
Se trata, desde luego, de textos recogidos luego numerosas veces y, en consecuencia, muy conocidos. Aunque no sea ocioso advertir que a veces presentan algunas variantes por lo general inadvertidas. Pondré un ejemplo, extraído de «Los milicianos de 1936»:

> Texto publicado en *Hora de España*
>
> Yo diría, mejor, entre la hombría castellana y el señoritismo leonés de *aquella centuria*
>
> Texto de *La Guerra*
>
> Yo diría, mejor, entre la hombría castellana y el señoritismo leonés de *aquellos tiempos*

En otra ocasión, dentro del mismo texto, añade una coma, rasgo repetido con cierta frecuencia. Comprobémoslo:

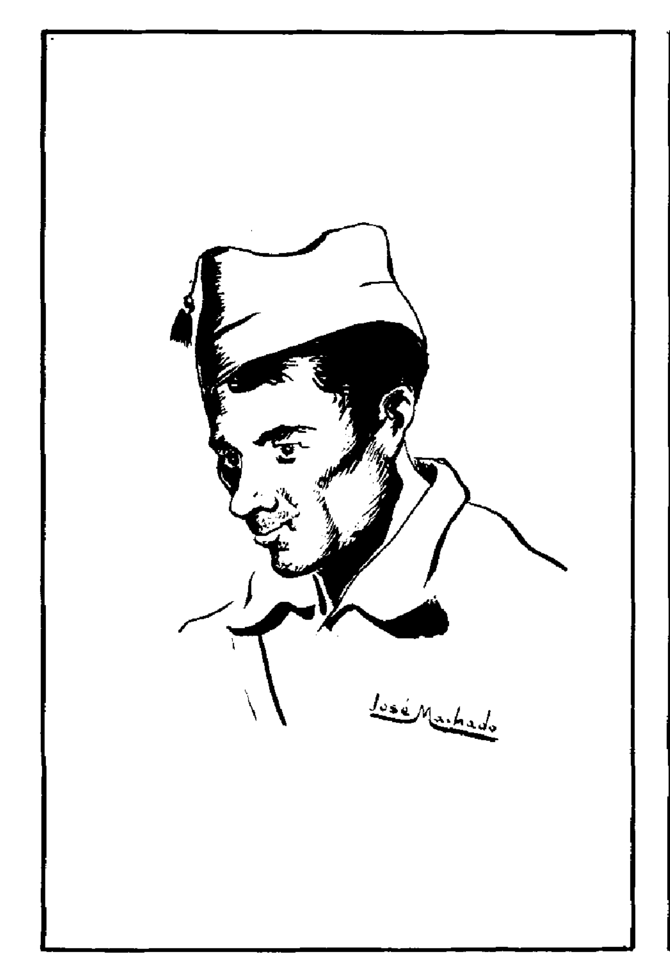
> *Hora de España*
>
> Y junto al Cid, gran señor de sí mismo, *aparecen en la gesta inmortal* aquellos dos infantes de Carrión...
>
> Pero creo, con toda el alma, que la sombra de Rodrigo acompaña a nuestros heroicos milicianos y que en el Juicio de Dios...

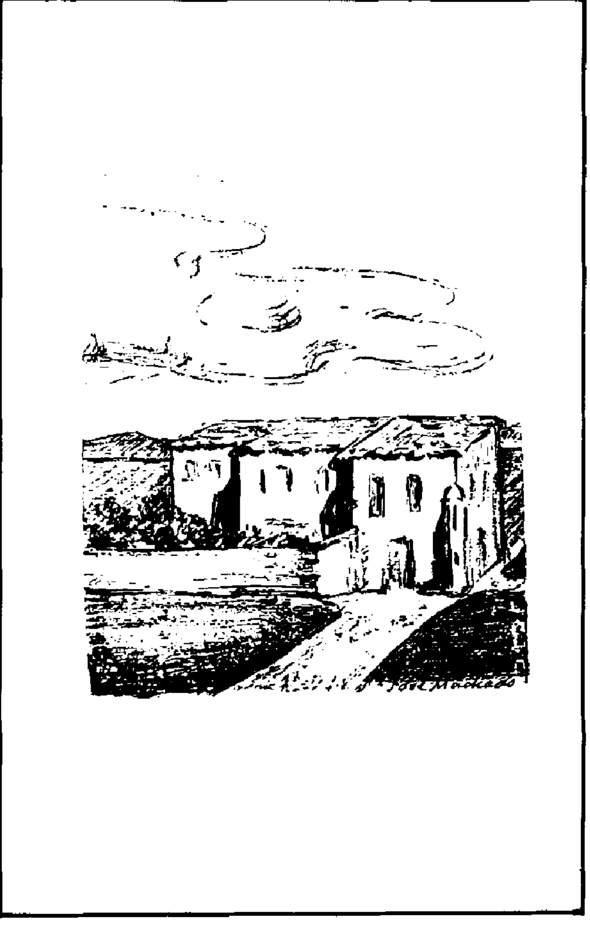
[2] *La editorial fue devuelta a sus* legítimos *dueños cuando los franquistas tomaron Madrid y, al parecer, su archivo no se vio sometido a ninguna penosa maniobra de expurgamiento. Durante la guerra funcionaron dos Espasa-Calpe: la colectivizada de Madrid y la nacional, cuyo número de publicaciones resultó tan poco crecido como rigurosísimamente ortodoxo. Navasal de Mendiri, Manuel Aznar, Antonio Joaquinet y el fascista italiano Roberto Cantalupo se contaron entre sus autores.*



El general Miaja








José Machado


José Machado


José Machado



La Guerra

Y junto al Cid, gran señor de sí mismo, aparecen, *en la gesta inmortal,* aquellos dos infantes de Carrión...

Pero creo, con toda el alma, que la sombra de Rodrigo acompaña a nuestros heroicos *milicianos, y que* en el Juicio de Dios...

Pero hay también ejemplos de lo contrario, esto es, de supresiones:

Hora de España

¿Por qué recuerdo yo esta frase de don Jorge *Manrique, siempre* que veo, hojeando diarios y revistas, los retratos de nuestros milicianos?

La Guerra

¿Por qué recuerdo yo esta frase de don Jorge *Manrique siempre* que veo...

No son, obviamente, correcciones fundamentales, aunque en el plano del estilo nada carece de importancia, ni tampoco implican rectificaciones conceptuales de ningún género. Esto resulta de todo punto impensable en un autor tan reflexivo y prudente como Antonio Machado, siempre consciente de cuanto supone poner por escrito cualquier pensamiento y, en consecuencia, nada dado a estampar ligerezas o urgentes frutos de la improvisación.

Su valor, precisamente, consiste en que vienen a corroborar todo lo contrario: la continua revisión de los textos, palmaria demostración de su —a mi parecer— todavía no bien analizada preocupación por las cuestiones técnicas, naturalmente bien conocida por los estudiosos pero no explicada de manera suficiente al *gran* público, receptor de una imagen en no escasa medida formada por acumulación de empobrecedores clichés.

Y *La Guerra,* que —reediciones aparte— fue su último libro, ostenta en este sentido un innegable valor señero.

¿Por qué?, se me podría objetar. Pues bien, la respuesta está en el mismo libro: *En efecto, soy viejo y enfermo,* confiesa ratificándoselo, a David Vigodsky. Repárese en el verbo, *ser: soy viejo y,* por extensión, *soy enfermo;* no *estoy* o *me encuentro enfermo,* con lo cual hubiese descrito una situación transitoria y, en cuanto tal, superable. No: *soy.* Y a pesar de ello, lúcido y (sin paradoja) joven (*jóvenes viejos y viejos jóvenes* son conceptos por él meridianamente aclarados en su discurso a las Juventudes Socialistas Unificadas), conmovedoramente, seguía puliendo sus textos. Difícil será encontrar mayor ni mejor lección de respeto: respeto a sí mismo y respeto a los lectores.

Los dibujos de José Machado

«...*La Guerra,* ilustrado por mí», transcribí, recogiendo el testimonio del propio José Machado, al comienzo del presente artículo. En efecto, suyas son las nada menos que cincuenta ilustraciones del libro, en su inmensa mayoría, y en consonancia con el espíritu de su hermano Antonio, rostros de milicianos anónimos captados en una rica variedad de gestos y, sin la menor duda, directamente reflejados del natural. «Le envío a usted esos dibujos de mi hermano José», decía en posdata nuestro poeta a Vigodsky[3], «para que vea algunos auténticos aspectos gráficos de nuestra España».

[3] *Esa posdata, por cierto, fue suprimida en la versión de* La Guerra, *por lo demás fiel al texto difundido a través de* Hora de España *(núm. IV).*

Entre tanto miliciano anónimo, hay tres personajes identificados: el general Miaja, cabeza visible de la defensa de Madrid y prototipo del militar leal a la República, por sus propios méritos, o sea, al margen y por encima del escalafón, reconocido como jefe del ejército popular (no es casual que su imagen figure en primer lugar); el poeta García Lorca, cuyo retrato preside la archiconocida elegía machadiana; y Emiliano Barral, el escultor, artista y hombre del pueblo, hábil y creativo con el cincel pero no por eso encerrado en ninguna desdeñosa torre de marfil ni apartado de los sencillos ideales que Machado quería. El significado de los tres es claro. Intercalados en el mar de milicianos anónimos, salen de ese mar y por él, y en él, encuentran su razón de ser.

Seis paisajes serenos completan la relación de dibujos. Dos, precedidos por el retrato de Lorca, acompañan a «El crimen fue en Granada»: la vega en silencio, recorrida por un riachuelo, y una torre ligeramente enmarcada por los árboles. Quietud, silencio. Da la impresión de que José Machado quiso dejar constancia, en protesta contra el crimen, de las últimas imágenes retenidas en vida por Lorca. Entre el poema y los grabaditos hay una consonancia en verdad modélica, estremecedora.

Los cuatro paisajes restantes aparecen al hilo del texto de la carta a David Vigodsky. Representan una pequeña aldea, mejor dicho, un grupo de tres casas, con las ventanas y puertas difuminadas o cerradas, en cualquier caso sin presencia de seres vivos; el campo, también en soledad y recorrido por un breve riachuelo, exactamente igual que en uno de los dibujos que ilustran el poema sobre Lorca; una torre semitapada por la floresta, cuya similitud con el tercero de los dibujos lorquistas resulta patente; y un sendero rural, de esos que tanto gustaba pasear su hermano Antonio, de abandono realzado por la presencia de unos esbeltos árboles. Milicianos de gesto grave —serios, reconcentrados— en contrapunto a la radical tranquilidad del campo. El mensaje, de nuevo, es rotundo.

Y no se piense que era éste el único registro de José Machado. Ni muchísimo menos. Recuerdo ahora, por ejemplo, sus alegres figurines para *La Lola se va a los puertos*, ligeros y optimistas, amables, aunque —eso sí— dominados por la tendencia, al parecer muy de gusto de su autor, de pintar los paisajes, rurales o urbanos, sin presencia de seres vivos, como si quisiera captar, realzándola al aislarla, toda la inmensa pureza que tienen las cosas[4]. Durante la guerra, para no ir más lejos, José también ilustró una reedición popular de *La tierra de Alvargonzález y Canciones del Alto Duero* (Barcelona, Nuestro Pueblo, S.A., 1938), adornada con seis dibujos, un retrato de Antonio y cinco paisajes. En ellos, ni qué decir tiene, vuelven a predominar la quietud, el silencio y, desde luego, la total ausencia de seres vivos. Los temas son los mismos: caminos, casas, árboles, un pueblo en la lejanía... Ni una sola persona, ningún animal. Su agilidad llega a resultar fascinante. Poco más de dos o tres rasgos pueden servirle para crear una imagen llena de sugerencias. Antes o después será necesario rescatarlos del olvido. Ahora, de momento, demos paso a los dibujos de *La Guerra*. Ojalá fuese el acicate definitivo para la reedición facsímil de *La Guerra*.

Gonzalo Santonja

[4] *Me refiero a los dibujos insertados en la edición de La Farsa. Madrid, 16 de noviembre de 1929 (núm. 114).*

Una rosa oscura de lluvia*

Hornachos

Aquí tenías abuelos.
Aquí una fuente helada
donde mujeres remotas celebraron
sus bodas al pie de la mañana.
Aquí los de tu sangre supieron de un viento poderoso.
Levantaron sus casas en regiones de piedra.
Aquí la majestad soberbia de tu rostro.

Una rosa oscura de lluvia

Nadie a tu lado
si buscas, a la hora del alba,
un caserón de sombra
o bajas, con túnica de lino, a sitios
donde pastan yeguas frías, mansamente,
y tientas, desnuda, una rosa oscura de lluvia
y amenaza la noche la nieve, la humedad de los astros.

Manuela

Ni una vez ya
rodarás, despuntando el día,
a los cerros de poleo y piedras
en que hace mucho, mujeres remotas
con azahar en el pelo
te legaron un deseo oscuro.

* *Seis poemas del libro inédito* Manuela.

Donde el aire se reclina a tu vera

Y en un cuarto
oscuro de aldea
cuajado de piedra y musgo
donde llueve,
donde el aire se reclina a tu vera
si oscurece
dejas, mansamente, en sábana fresca de lino
la bronca lujuria de las yeguas
la lujuria delicada de las rosas.

Un forastero

Nadie, esa vez,
yendo, en la noche de enero,
hasta el muro de un almiar
en que unas mujeres guardan
ramos frescos de mirto
sino tú, a pie, un forastero
desdeñando el frío, la niebla, el polen de la lluvia.

Aquello que me legaron

Qué amo en ti.
La aldea aquella en que fui un sueño.
Aquello que me legaron y olvidé.
La sangre dispersa de los míos.
O acaso aquel frescor del alba en los corrales
que invadió mi lecho ásperamente
cuando tuve de niño en la penumbra
la rosa del mundo entre mis manos.

Rafael Adolfo Téllez

La máscara de oro

El rabino

En el crepúsculo ávido que ardía
sobre las cúpulas del santuario
un hombre farragoso se perdía
en la maraña de un Vocabulario.
Si el Espíritu acecha en la Palabra,
cada oculta acepción, cada cadencia
serán el duro talismán que labra
el profundo diamante de la esencia.
Así yo, como el sabio que medita
entre los símbolos un rastro de oro,
la tarea que asumo es infinita.
Sé que me aguarda un místico tesoro.
Sé que en las letras de YAVEH se encierra
la anhelada Verdad que nos aterra.

El hombre

Efímero, imperfecto, improvisado,
de barro residual nació un mal día
este instrumento de melancolía.
El Creador debía estar cansado.
Desde la ansiada aurora hasta el poniente
perseguía al bisonte en la pradera
y en el lecho a la hembra. Tenazmente
construyó la pirámide y la hoguera.
Presa de infatigables desvaríos
probó el ciego sabor de la fortuna.
Desafió las selvas y los ríos.
Pisó la faz sagrada de la luna.
Su invención más usada fue la Guerra.
Alguna vez soñó. Fue su locura
eso que llaman la literatura.

Ha llenado de horror toda la tierra.
No te preguntes la ocasión ni el nombre.
Es el Único, el Solo, el Triste, el Hombre.

The nothing I am

El sueño de dos pobres labradores;
el niño que auscultaba la ardua tierra,
el arado sonoro y los colores
del ocaso cuando huye por la sierra;
el que dejó su juventud prendida
de un florilegio; el terco castellano
que juró por la patria de Quijano
y confundió los libros y la vida;
el ciego intelectual que se perdía,
torpe juguete de la vanagloria,
en el jardín de la filosofía
y en los hondos espejos de la historia;
el que naufraga por los corredores
del laberinto oscuro de tu pelo,
coronado de hijos y de amores;
el que no halla otro infierno ni otro cielo.
En esta breve fuga desolada
¡cuántos he sido para no ser nada!

A un gato

Más allá de este inhóspito universo
que rigen númenes inexorables,
te sueño en los parajes insondables
de los espejos múltiples del verso.
Delicados poetas te cantaron.
En Poe persiste tu ancestral maullido.
Baudelaire y Pessoa modelaron
con tus oros emblemas del olvido.
Tú, entre tanto, impasible por instinto,
por siempre ajeno a la literatura,
desperezas el lomo variopinto
y olfateando la oquedad oscura
caminas por la noche ensimismada,
feliz porque no sabes que eres nada.

El molino

Desde que de los labios de mi abuelo
oí por vez primera la aventura,
no se va de mi mente la figura
del gigante que brama contra el cielo.
En él rugen las jarcias de Lepanto,
las pesadas mazmorras, las cadenas,
el solitario mar y las arenas,
la humillación, el hambre y el espanto.
Sé que es sólo una máscara, pero algo
(Amadís, Esplandián o las barbadas
brujas que perseguían al hidalgo)
acecha entre las aspas desdentadas.
Alguien, al otro lado del camino,
sigue soñando el sueño del molino.

El cuervo

De los sueños que la literatura
ha preservado en la oquedad del mito,
éste del negro pájaro infinito
        noches de Poe me tortura.
Su horror abarca todo el universo.
En un espejo, un eco o un paisaje,
en cada instante, unánime y diverso,
cunde el ave de lóbrego plumaje.
Es el ronco recuerdo de Leonor,
la atroz negrura que nos picotea.
In the night quot the Raven nevermore.
No cesará la lívida tarea.
Un turbio pajarraco de hondos ojos
devora eternamente mis despojos.

El final

Sucederá cualquier instante
en un lugar que no sospecho,
una opresión aquí en el pecho
o un brusco golpe de volante.
Después, las fauces del Abismo,
que devoraron a Cartago,

devorarán el tiempo aciago
que fue medida de mí mismo.
Habrá llegado al fin mi día.
No habrá la pompa acostumbrada.
No llorará la amanerada
retórica de la elegía,
sonoro y cóncavo reflejo,
la fecha, el polvo, el carcomido
mármol, las sombras y el olvido.
Al otro lado del espejo,
un monstruo atroz está soñando
cómo será. Me está matando.

La máscara de oro

Museo Nacional de Atenas

Rescatada de un mágico tesoro
fantástica y real, duerme en su hueca
soledad de metal la ciega mueca
de una desierta máscara de oro.
Ni el tiempo, ni los mares, ni la espada
han mordido el espectro sorprendente.
Preguntarás en vano por la ajada
sonrisa del guerrero. Inútilmente,
costumbre peculiar de la memoria,
buscarás en la forma repetida
las atroces facciones del Atrida.
En el profundo espejo de la historia,
el verdadero rostro se ha borrado.
Sólo queda este molde desolado.

José María Gómez Gómez

Historia, mito y personaje

Hermano mito, hermana historia

A pesar de que el mito apela a lo inmemorial, el uso de tal palabra es relativamente moderno y tardío. Como en otros aspectos de nuestra materia, el barroco abre camino con Vico, aunque el napolitano no logra imponer la utilización del vocablo que, en Italia, aún en tiempos de Leopardi, es sustituido por *favola*. En castellano, en el siglo XVIII, circulan *mitológico* y *mitología*. La Real Academia acepta la palabra *mito* sólo en 1884. El diccionario Robert la recibe en francés en 1811. En alemán, los hermanos Grimm lo hacen en 1815. En inglés, el Oxford Enciclopedic Dictionary, en 1830. Estamos en el otro nudo de la crisis, el romanticismo.

Hay autores que sostienen que mito es palabra sin etimología. Su origen sería, en este sentido, plenamente mítico. La humanidad habría narrado mitos durante siglos sin darse cuenta de que lo hacía, hasta acuñar la palabra y ponerla en circulación, cuando ya era tarde para rastrear raíces.

Pero este criterio no es unánime. Kérényi, por ejemplo, acude a etimologías negativas para explicar el valor de *mythos* entre los griegos: es lo opuesto a *ergon* (habilidad con la palabra/con las armas) y lo opuesto a *logos* (explicación por narraciones / por discursos abstractos). Heródoto dice enseñar por logos allí donde Sócrates o Protágoras dirían enseñar por mitos. Para Platón, logos y mito son distintos aspectos de un mismo arte: la música. El artista del sonido templado y de la armonía es un *Gestalter*, un estructurador o conformador, un forjador de modelos. La mitología platónica se refiere a la fundación de la Ciudad y a la Ley consiguiente.

El mito es, pues, un saber supuesto, con una materia propia, que se enfrenta o, a veces, penetra el campo de la poesía. La mitología es un arte que permite al hombre antiguo encontrar en el mundo el fundamento del sentimiento sagrado. Este afecto es la realidad de sus dioses, seres con caracteres, peculiaridades, pasiones, etc. Tornando reales a los dioses, sus poderes y sus funciones, la realidad mundana cobra algo de divino. Los dioses tienen formas que conforman el mundo y permiten hacerlo inteligible. La religión griega es una religión del saber cósmico, del orden ideal del mundo, que es su verdadera realidad. Ésta es inaccesible al mortal, que se debe contentar con narraciones sustitutas, metonimias de la divina organización.

Religión del mundo real, de la existencia, puede considerarse una etapa en la filosofía de la historia, tan cercana a nosotros como el resto del pasado del cual somos la síntesis viva y provisoria. En Grecia, concretamente, se pueden indicar mitos que equivalen a una visión (el ver es la metáfora del saber y la cultura griega se produce por figuras visuales), a un paradigma que conduce el comportamiento humano, y a una experien-

cia vivida (presentación de los dioses en el culto). Roma agrega a estos incisos el mito como narración del tiempo original *(Urzeit)*, la historia primordial de Roma, a partir de la cual se cuenta la historia concreta, que es su continuidad y su realización. El presente siempre intenta volver al modelo fundacional, realizando la *historia sacra* de la narración (tierra de los fundadores: me hago cargo de que «nación» está usada como anacronismo útil). Historia esquemática, el mito es espíritu que se abre y se vuelve inteligible, concepción abstracta que constituye el primer grado del pensar.

Estos modelos míticos envuelven una primera antropología: Hermes es el paradigma heroico del hombre, pues Hermes es el dios de ese reino intermedio entre la vida y la muerte, lo efímero y lo permanente. El hombre es un ser hermético, fronterizo, dialéctico, que va y viene de un reino al otro (cf. agnósticos y alquimistas). Los dos aspectos del mito (el griego: mito es relación entre objetos, ordenación, engaño y desengaño del saber humano; y el germánico: mito es intervención humana en el mundo, dinámica del poder, estructuración de la vida) se modelizan en Hermes.

La descripción del mundo divino por medio de las narraciones míticas implica, pues, una teoría del hombre como ser intermedio entre el puro acontecer anecdótico de la naturaleza viva y la abstracción de las ideas. En el esoterismo socrático y la religión marginal de los académicos hay un humanismo, es decir la fantasía de que lo humano existe y tiene su propio espacio mistérico, inabordable, que crea en su derredor la ansiedad de la historia, el camino que nunca llega al horizonte.

El mito está ligado, desde que podemos saber algo de él, al lenguaje. Mito es palabra, en sentido griego: palabra interpretable que genera el discurso como deriva infinita de la interpretación. Y en sentido latino: palabra primordial, voz del fundador, verbo que recibe la manifestación, punto de partida del discurso común. La mitología es la primera ciencia de la humanidad, la que trata de narrar los principios y causas primeras que Aristóteles encargará como misión explicativa del saber filosófico a un discurso abstracto.

Si historia, etimológicamente, es «relato de quien ha visto algo», mito sería la narración de lo no visto por nadie pero que, por lo mismo, puede actualizarse en lo ritual, en el saber custodiado por un cerco de leyendas que lo manifiesta y, a la vez, lo oculta. No son eventos con fechas y lugares, lo cual no les quita realidad, por lo cual no envejecen ni evolucionan. Esta repetición del conocimiento heredado, del «saber sabido», hace de la literatura mítica un diálogo con cierta insistencia narrativa, que se va reproduciendo en variantes a lo largo de la historia. Y con esta capacidad de repetición variable del mito volveremos al final del discurso.

*

Los distintos abordajes a lo mítico van tejiendo una superficie que podemos denominar *espacio mítico* y que tiene carácter de conceptual. Estos ingresos en el mito podrían esquematizarse así:

a) El mito se vincula con el origen: hay una etapa mítica de la historia (o una prehistoria) en que las distintas disciplinas del saber (arte, ciencia, religión, etc) se confun-

den en una sola unidad indiferenciada en la cual todo es inmediato. Mito se opone a devenir (cambio, mediatez, diferenciación).

b) El mito relata una historia que no puede ser sustituida por otro discurso: Platón propone sus mitos como estas historias herméticas, de las que se pueden extraer episodios y variantes, pero no interpretaciones. El saber mítico es una convicción también inmediata, que obtiene su fuerza de su verosimilitud narrativa, de la persuasión que emerge de la historia misma. Si este fenómeno suasorio no se produce, el mito se reduce a engañifa y se opone a la verdad.

c) El mito es una alegoría: es la narración didáctica de una figura abstracta del saber que es su doble. Así lo concibe la Ilustración griega del siglo quinto a.J.C., en abierta oposición con el platonismo. El mito es un grado previo del saber discursivo, su propedeusis. Una suerte de cuentos infantiles para adultos.

ch) El mito como significante: para el romanticismo (sobre todo, para Schelling) lo mítico es la estructura de la historia, que deriva de él. La mitología determina los caracteres de un pueblo y señala su destino. En términos hegelianos, sería el Espíritu, que propende a divino en lo absoluto, lo mítico de la historia. El mito está antes, detrás o después de la historia, es su fundamento y su trascendencia.

d) El mito es la apariencia engañosa de una verdad que es el logos. He aquí la concepción ilustrada del mito, que lo concibe como el oponente dialéctico del saber. Reconocer las falsas apariencias como el engaño de una visión científica maleducada o simplemente ignorante es la manera de constituir una verdad. Hay diversos pares de opuestos que cristalizan esta categoría: fenómeno y ser, lo único y lo diverso, origen y devenir, etc. Lenguaje, mito y deseo actuarían como vehículos (tal vez sean el mismo) de intervención en el mundo, para configurarlo, y pasar de la naturaleza al espíritu. El que desea, habla o mitifica no se resigna a aceptar las cosas como mera realidad, sino que se diseña como configurador del ser.

En esta frontera ilustrada del primitivo saber poético y el alegorismo sitúa Vico el nacimiento del pensar moderno. Cuando el hombre advierte que las historias míticas no han ocurrido realmente nunca, entonces las maneja como auxiliares del pensamiento por la vía alegórica. Dejan de ser puro significado para convertirse en infinito significante, eso que Croce llama lo «universal fantástico», fantasma equivalente en toda cultura. El saber filosófico se edifica sobre ese reconocimiento cualitativo, pero opera, necesariamente, sobre esa herencia mitológica y no sobre otra. Tiene esa historia que le resulta necesaria. Este mundo de la historia nunca ocurrida es intuido por la tragedia barroca, que renuncia a ocuparse de la historia de los reyes para entretenerse con la prehistoria de los héroes, donde Edipo y Julio César son coetáneos (cf. Walter Benjamín examinando las teorías de Martin Opitz).

Hago especial hincapié, como en el caso de la novela, en las teorías románticas sobre el mito. Schelling (*Über Mythen, historische Sagen und Philosopheme der ältesten Welt,* 1793) diputa a los textos de su estudio el terreno del origen (del mundo, del género humano, de un estamento social), los objetos suprasensibles y las representaciones de la naturaleza. Se caracterizan por transmitirse oralmente, por medio de cantos, versos y refranes. El órgano que los recibe es el oído, por donde se aprende a reconocer la

voz de la madre en la nana. El contenido de estas narraciones míticas es el tesoro de los usos y costumbres populares.

El sujeto no produce el mito, como produce la literatura, sino que se lo encuentra como un viajero que halla un monumento anómino. Los mitos carecen de la impronta del arte y su sencillez es infantil y prodigiosa. El arte se propone, pues, como el estadio adulto de la mítica. Por medio de un relato, el mito enseña la historia o transmite ideas filosóficas. Poco importa que los hechos narrados hayan ocurrido o no. Importa su verosimilitud popular.

El mito schellingiano no puede ser traducido ni reducido a términos lógicos. Pertenece al mundo de la intuición y carece de efectos intelectuales. El receptor del mito cree efectivamente y acepta la connotación de la historia. En cierto sentido, coincide con lo que Schiller entiende por *poesía ingenua*, condición de los genios: es la que permite al hombre recuperar la unidad con la naturaleza, propia de la infancia, siendo la naturaleza algo infaliblemente divino. Identificado y unido a la naturaleza, el poeta ingenuo *es* naturaleza misma. Apela a esas normas que son iguales para todos los hombres y todos los pueblos y que ocupan el espacio del sentimiento.

Me interesa rescatar esta imagen romántica del mito como ese fondo invariable, borra o poso inmarcesible de la historia, ante el cual el hombre es un niño que siente y no un adulto que razona, tomando distancia (lo que en Schiller hace el poeta sentimental y en Nietzsche será lo apolíneo ante lo dionisíaco). El mito es invariable e insistente, y diseña, con sus reapariciones, un curso de retorno y de infinito recomienzo del tiempo histórico. En él se pueden ubicar todas las fantasías de restauración del pasado y de ruptura de la historia hacia la redención o la revolución. Y sobre esta cuota de invariabilidad, de tiempo recurrente, de repetición compulsiva de un origen nunca vivido y siempre perdido, se monta la otra cuota del devenir, la cuota de la historia, que está compuesta de novedades, de variables y de ensayos.

*

Freud, en su correspondencia con Jung (entre 1908 y 1911) intenta abordar el mito con una identificación: el «complejo nuclear de las neurosis». Es decir, como en los poetas y filósofos antes mencionados, en el conflicto insoluble entre naturaleza y cultura, entre ley y deseo. El mito heroico (exilio y retorno de un héroe que se convierte en amante de su madre y toma conciencia del horror al incesto, piedra fundacional de la cultura, frontera entre lo dado y lo prohibido) cuenta, en términos «naturales» la parábola del neurótico, sujeto para siempre separado del objeto de su deseo, que anhela con fantasías de satisfacción total y padece como una carencia absoluta.

Cristo, Mithra, el Sol, son máscaras con las cuales se señala un paradigma de conducta: cómo ser fecundo sin cometer incesto, cómo la vida reasegura su perpetuación sin disolver el orden de las relaciones sociales, que da forma a la identificación de los sujetos. En el doble (el hijo de la misma madre) y en el Génesis (Eva es la madre de Adán y la entrega del fruto es un rito sexual) se configura el incesto sin nombrarse como tal, así como en la posterior novela de aprendizaje (Don Quijote maestro de Sancho

Panza) se estructura el sujeto a partir de la introyección del paradigma transmitido por el sabio, que funge de padre sustituto o hermano mayor.

El acatamiento del tabú promueve el reconocimiento del otro y en el otro el yo se reconoce como en un espejo. Si el otro se sujeta (o yo me sujeto y me proyecto en él) la relación de alteridad es posible. Para ello, hace falta (y se perpetúa la falta hecha) un interdicto originario, que el mito narra de distintas maneras. El mundo sin muerte, sin carencias, sin padres ni hijos, sin reproducción, sin lenguaje y sin trabajo (el Paraíso) se transforma en su contrafigura: la historia.

De aquí, Levi Strauss infiere que no son los hombres los que piensan los mitos (los románticos ya señalaron lo impensable del mito) sino el mito quien se piensa en los hombres. Macrosujeto anterior a los sujetos concretos, el mito es el Otro que habita en nosotros y que irrumpe en nuestro discurso sujetado como emergente de los sueños y los relatos heredados.

El mito levistraussiano es como la lengua en Saussure (estructural y de tiempo reversible), en tanto la historia es como el habla (estadística y de tiempo irreversible). Uno es condición de la otra, y viceversa. Y no su negación, como ocurre con la concepción arquetípica junguiana, en que la historia es cantidad desdeñable, tiempo profano que interfiere en la relación del hombre con lo sagrado. Por medio de un tiempo pasado pero inmemorial *(érase una vez, en aquel tiempo)* el pasado, el presente y el futuro se simultanean en una estructura permanente (el tiempo perdido de la memoria proustiana). Por esto, el héroe mítico puede vivir infinitos episodios que no lo envejecen y que pueden quitarse y ponerse en el relato como los cajones de un armario. El mito nunca termina, es siempre fragmentario, justamente por su capacidad para recomenzar infinitamente. Separado para siempre del origen, se vive como degradado a partir de él y condenado a una repetición de contingencias, donde lo único necesario es imposible. Un mal final para este héroe convierte al mito en novela, dando a su historia un sesgo evolutivo, constructivo. Allí el mito se extenúa y reina el tiempo ineluctable, lineal y mortífero.

El hombre, eterno neurótico, se balancea entre la insistencia del deseo por lo imposible y la acumulación de la historia en la contingencia factible. La primera es mítica. Obviamente, la segunda es histórica. De nuevo, dialécticamente, ambos componentes de su condición se necesitan inexorablmente. El hombre crece, envejece, aprende y enseña, pero, a la vez, en su interior, se conserva un niño que pide la teta, llora de miedo y quiere volver al interior de su mamá.

⁂

Normalmente, el mito es pensado en su relación con un referente, lo cual insiste sobre su opacidad esencial y plantea una pregunta que suele quedar sin respuesta (como todas las preguntas bien hechas): ¿a qué se refiere el mito? Las respuestas son numerosas. Daré algunas, pero la cosecha será incompleta. Simplemente, se tratará de ver cómo el mito, imposible de extender desde sí mismo, en su inmanencia, busca ser comparado con algo exterior al cual oponerse para permitir, así, sospechar su estructura:

Vladimir Propp: el mito es una narración en armonía con la fe dominante en determinada sociedad, un relato sobre divinidades en cuya realidad cree el vulgo.

Etiemble: el mito es una historia falsa que se toma por verdadera.

Mircea Eliade: el mito es una remota religión que se transforma en historia ficticia.

Northrop Frye: el mito es una historia que se transmite oralmente y que narra hechos no verdaderos.

Georges Dumézil, en su conocida teoría de las tres funciones del mito, encarga a tal tipo de narraciones la transmisión de valores que tienen que ver con la legitimidad del soberano (mágica y jurídica), con la destreza en el empleo de la fuerza física (sobre todo en el combate) y con las condiciones y efectos de la fecundidad, que asegura la continuidad de la vida y del orden.

Se observa, en esta familia de definiciones, que el mito es siempre referido a una construcción exterior, a la cual representa como una metonimia, una palabra que invoca y sustituye, o sea que define y enmascara. Afuera quedan la verdad, lo verosímil, la religión, la construcción de una sociedad. Como el significante, hace hablar infinitamente, siempre abierto, provoca innúmeras acepciones igualmente inadecuadas, rigurosas y resbaladizas. Por esto, es factible que, a lo largo de la historia, se lo recuente un número incalculable de veces. En esto reside la esencia de los mitemas: son historias ya contadas, que el narrador y el escucha saben que ya han sido contadas, y que aceptan ser recontadas con las variantes que sean necesarias. El *érase una vez* resulta, a la postre, el presente continuo de la Historia, en que unas cuantas historias son narradas y vueltas a narrar en una suerte de cuento de nunca acabar.

Historia y mito no son opuestos inconciliables, sino contradictores dialécticos. La historia existe a condición de ser acotada, en su trayecto, por dos mojones míticos: el Origen y la Meta. Aún las distintas estructuras de la historia conforman una geometría mítica: la línea que se dispara como un flechazo, la rueda que gira infinitamente volviendo a su punto de partida, el círculo que rueda a lo largo de una línea describiendo una helicoide, el cono que se forma desde la superficie de la base hasta el vértice para luego degradarse y reconstruirse, como una sucesión de edificios simétricos, etc. Hilo o tejido, siempre es algo basal o externo a la historia aquello que le suministra su cañamazo, sobre el cual los hombres dejamos los garabatos de nuestros significados, evocados por el *canevas* de base, que nos hace significar, que nos significa.

Valéry ha intuído certeramente este estadio relativo del mito al proponerlo como aquello que perece por un exceso de precisión en las palabras. El lenguaje avanza en las tinieblas vacías, intentando llenar los huecos y llegar a la plenitud. Este avance se hace tomando del lenguaje mismo elementos cada vez más aguzados, que dejan atrás a otros, redefinidos como mitos. A su vez, el mito se identifica con esa opacidad hipnótica del lenguaje, ese carácter suyo de ídolo, al cual se venera en su virtud significante, esa textura compacta que no deja pasar la luz y que, sin embargo, destella en todas direcciones. De generación en generación, una sociedad se transmite este tesoro de significados que engendran nuevos significados y devienen significantes, o sea generadores míticos. En torno permanece el vacío, en el núcleo sigue un lugar supuesto y virtual, que entendemos compacto y que nos asegura en nuestra incertidumbre angustiosa. O sea, lo indiscreto y lo infinito por ambas partes.

Thomas Mann, en su novela bíblica, nos cuenta la historia de una familia fundadora de tribus, que se reconoce fraternalmente por la comunidad de un Dios supuestamente paterno, un padre que engendra hijos y que no ha sido engendrado, un padre primordial, original y mítico *(Urvater).* A partir del primer hijo, que será el primer padre, se cuenta la historia. Pero entre ese hijo/padre primero y el Origen, la distancia es infinita; por más que transcurran etapas históricas, el último hombre está tan lejos del Origen como el primero. Esta proximidad constituye lo mítico de la historia, así como los distanciamientos sucesivos en el tiempo conforman su contenido propiamente histórico. Por eso, según se asegura en el prólogo de *La montaña mágica,* toda narración es, a la vez, historia y fábula, historia y mito *(Geschichte und Märchen).* Hermano mito, hermana historia. La permanencia sin la cual es imposible pensar el cambio. La alteración sin la cual es imposible pensar la permanencia, que habilita la idea de cambio, y así hasta el infinito. Desde el mismo infinito.

El personaje

Estamos en el campo de la narración. Esto, teóricamente, tiene unas implicancias muy simples: hay narración cuando hay necesaria continuidad entre sectores yuxtapuestos del discurso: cuando hay secuencia. Esta extensión secuencial del discurso implica, a su vez, temporalidad. No el tiempo o los tiempos a los que se refiere el discurso (tiempo atmosférico, tiempo escandido del almanaque, tiempos de la historia, etapas psíquicas en la vida del sujeto, etc) sino la temporalidad inmanente de la narración, que obliga a una temporalidad paralela y estricta de la lectura. Narración hay en los cuentos, las novelas, las acciones dramáticas, las narraciones históricas y hasta en algunos textos teóricos. Hegel, en su *Fenomenología del espíritu,* por ejemplo, nos narra la historia ideal del Espíritu Absoluto, que es otro y el mismo antes de ser quien es, así como en la *Lógica* nos narra la historia ideal del Ser.

Con tal latitud y sencillez, caben en la noción de personaje entidades muy variadas, a las que une una gestualidad antropológica común: su capacidad de actuar, de activar el discurso, de hacerlo pasar o progresar de un estadio al otro.

La mayor parte de los personajes de la literatura son simulacros referenciales de criaturas humanas. Tienen nombre, cuerpo, historia, memoria, amnesia, etc, como los hombres «reales». Pero hay excepciones. El personaje puede ser una construcción de la arquitectura que se monta y se demuele, como en *Viaje a la semilla* de Alejo Carpentier o *La casa* de Manuel Mujica Láinez; puede ser un mero signo geométrico (punto, línea, segmento) como en ciertos cuentos de Felisberto Hernández o Cristina Peri Rossi (es sabido que hay un geometrismo uruguayo); pueden ser hombres que devienen animales y/o viceversa, según veremos; pueden ser hombres que involucionan hasta desaparecer, tal *El hombre menguante* de Richard Matheson; o una biblioteca conjeturalmente eterna y sin límites precisos como *La biblioteca de Babel* de Borges; o seres humanos que pierden facultades o rebobinan su historia hacia el feto (Samuel Beckett: *Malone muere, Molloy).*

La teoría ha trabajado mucho el tema en las últimas décadas y no conviene embrollar más las jergas. Se ha hablado de categorías actanciales (Greimas), de dramatis per-

sonae (Propp), de meras funciones (Barthes, Souriau). En la noción de actante de Greimas, que me parece la más sugestiva, hay tres implicancias:

1.° *El sujeto en el sentido tradicional y jurídico de la palabra:* centro de imputación y principio activo que sujeta a los demás componentes de la narración. El personaje es aquí «el que hace, el que actúa, el dueño de la praxis», un operador activo y sujetante.

2.° *El sujeto como sinónimo de discurso:* aquí el personaje es tomado como operador total y complejo, como conjunto de las funciones que componen el campo narrativo. Se identifica, en cierto modo, con lo que tradicionalmente se llama «tema» (el sujeto del discurso). El sujeto en el sentido anterior es sujetado por este otro actante supremo, y se crea un sistema dialéctico de operadores mutuos. El héroe sujeta y es sujetado por el oponente, por los maestros, por el doble, por la maga, etc.

3.° *El personaje como figura de persona (máscara):* durante el relato, cada operador es reconocido por los demás operadores en tanto lleva algunos rasgos externos que lo identifican. La narración y los otros actantes los reconocen y permiten, así, que los reconozca también el lector. Estos rasgos son muy típicos y tersos en alguna clase de relatos (las novelas realistas, por ejemplo: cada personaje es retratado y contada su génesis, su historia). En otro tipo de narración la identificación es menos clara y debe acudirse a la noción de paradigma, que es la manejada en el presente texto.

A Greimas le basta con el modelo sintáctico: el actante es su extrapolación. Creo que a la narrativa no le basta con tan poco. El análisis estructural de los relatos, con lo útil que resulta en tanto permite describir cada narración como un sistema de signos que se definen los unos en relación con los otros (esto es la estructura), es insuficiente en tanto analiza los relatos con abstracción de lo que relatan, como si no narraran nada. La narrativa, en mi opinión, siempre ha narrado, construída o deconstruída, una historia paradigmática, y esta constante, tomada en sentido muy amplio, determina a la narrativa misma. En cualquier caso, cf. Barthes, lo que define al personaje no es lo que él es (como en cierta perspectiva sustancialista) sino lo que hace, no lo que se reduce a su ser esencial, sino lo que le hace participar de la estructura narrativa.

El personaje resulta por fin una figura de actor (en el sentido jurídico: el que reclama un derecho, el que inicia un proceso judicial) así como de *autor,* que en latín jurídico define al vendedor, a aquel que quiere enajenar algo propio a cambio de un precio.

Este razonamiento de Kristeva enlaza con la incorporación del autor tradicional (emisor externo, interventor y propietario del texto) al texto mismo, del cual resulta ser un efecto, un emergente. Para Don Quijote, Cervantes es real dentro de la ficción, tiene la misma realidad ficcional que Sancho. Cervantes, en tanto autor del *Quijote,* es el resultado de esta labor significante. Se supone que existió un sujeto histórico y jurídico al que se puede reconocer como Miguel de Cervantes Saavedra, español de los siglos XVI/XVII. Pero la homologación tipográfica que confunde al autor del *Quijote* con el de *Persiles* es errónea. Cada texto tiene su autor, produce su autor tanto como produce sus personajes. Y, a veces, produce más de un autor, ordena una polifonía de voces narrativas. Es un ser objetivo, fuera de sí, *existente,* sometido a los criterios de veracidad y verosimilitud que el mismo texto propone. Pirandello, Evreinoff, Unamuno y otros han recogido, en este siglo que acaba, el desafío cervantino de producirse como

productos del texto, en tanto sujeto y significante. Ruedan los años y Don Quijote tiene una realidad equivalente a la del Gran Capitán, por ejemplo. Pierre Menard relee el *Quijote* y se transforma en su autor, relegando a Cervantes a la categoría de apócrifo. El texto de Borges donde se narra esta transformación también hace que Borges sea apócrifo, tanto como Menard que fue Cervantes.

De Homero no sabemos nada, de Shakespeare sabemos poco, de Dante sabemos que era un teólogo y que este teólogo no escribió la *Divina Comedia.* Croce prefiere creer que hay un sujeto poético para cada obra que no se confunde con el sujeto práctico-histórico que le sirve de soporte. Se puede explicar a Dante por la historia de su tiempo, pero cuando leemos a Dante pertenece a la historia de nuestro tiempo. El sujeto común a ambas no es el Dante cívico, el florentino bajomedieval que mereció el destierro, sino una virtualidad del texto que se actualiza en cada lectura. Una *personalidad* (sigue Croce) emergente del texto.

Item más: siendo la historia un juego de constantes y variantes que se autorizan mutuamente, cada época aporta unos modelos concretos de humanidad que exigen técnicas narrativas precisas y divergentes. No por casualidad los héroes homéricos responden a un rasgo dominante, en tanto los héroes balzacianos se nutren de su propio crecimiento, los de Kafka devienen cucarachas y los de Proust se astillan en una cámara de espejos construída por la memoria. Un escritor tan poco antropomorfista como Robbe Grillet también lo admite, pocos años después que Ortega: inventar una nueva novela es inventar a un hombre nuevo, es decir otro sistema de relaciones entre el hombre y el mundo. Hay una concepción abstracta del hombre que sostiene sus concretas encarnaciones en las novelas de cada tiempo. A la primera llama Zéraffa *persona* y a la segunda, *personaje.*

René Girard ha dedicado un libro decisivo a mostrar que no puede haber una teoría de la novela sin una correlativa teoría del hombre, por lo cual los problemas de la novela son, en último análisis, problemas antropológicos, de modelización histórica del ser humano. Romanticismo y existencialismo intentan mostrar que el hombre obtiene sus deseos de sí mismo, de los propios e insondables abismos de su autenticidad. Por contra, Cervantes, Stendhal, Flaubert, Dostoievski y Proust exhiben como característica del ser humano, precisamente, la opuesta: su inautenticidad. Mis deseos no son míos, los tomo prestados de los demás, son los deseos de los otros en mí. Lo que Girard llama *mediadores,* los que nos imponen sus deseos, nos sujetan a ellos y nos convierten en sujetos. Median por el sujeto decisivo del deseo que tampoco es el sujeto particular en que se personifica la otredad, sino el Deseo mismo, un Otro final (en el que todo comienza).

Este Otro es el que nos indica el objeto de nuestros deseos, que se articula conforme a los modelos sociales de comportamiento. El paradigma heroico con sus variantes epocales funciona a este nivel. El Deseo impregna a Alonso Quijano y se le plantean diversos modelos de realización fantástica, entre los cuales él escoge ser Don Quijote. No es que Quijano quiera ser caballero andante, sino que el modelo transmitido por la novela de caballerías simula ser el más adecuado para la realización del Deseo. Quijano adopta los signos de identidad de Don Quijote y los otros lo reconocen como tal, hasta que deviene Don Quijote. Esta mecánica sustituye el mito romántico de devenir uno

mismo e instaurar este proceso como finalidad de la vida. El yo profundo se proyecta sobre el mundo (planteo romántico): el mundo me desea y constituye mi yo en mi fantasía de realización del deseo. El yo es lo deseable para los otros, el Quijote que subsiste en la fantasía deseante de Sancho cuando ya Quijano ha recuperado la razón.

La novela moderna ha especulado especialmente sobre esta vaciedad de lo auténtico, llegando al extremo del personaje musiliano que carece de *Eigenschaften,* es decir de cualidades propias, de «propiedades». O al extremo del esnob proustiano que sólo se preocupa por adquirir los signos de conducta que sean deseables para los demás, deviniendo un objeto en la puesta en escena del deseo ajeno. O ha hecho la crítica del juego de miradas que articula la guerra de los deseos (quiero ser mirado para lo cual necesito ser visible) en el mito del hombre invisible reactualizado por Wells.

Tal vez la reflexión más aguda sobre el problema del personaje no provenga de los teóricos (suele ocurrir)sino de una ficción muy señalada: *El caballero inexistente* de Ítalo Calvino. Es una armadura vacía, sobre la cual caen, chocan, resbalan, golpean, acarician las fantasías del deseo ajeno. Cuando la armadura se rompe, el personaje desaparace, pues ya no tiene nada objetivo que sirva para reflejar el deseo de los otros. El personaje es eso: no sujeto en el sentido tradicional (principio activo) sino objeto de la subjetividad otra, que se constituye a partir de lo deseable del otro como objeto. En el paradigma, las funciones típicas del héroe son la expectativa del deseo de los demás, son su sociabilidad. Los otros aguardan que el héroe cumpla el deseo de los demás, son paradigma, y esta red de deseos atrapa y sujeta al héroe, que cumple, mal que bien, con las esperas del deseo social. Para ello, pues, lo más pertinente parece estudiar el paradigma como tal, que es una suerte de Escuela del Deseo. Un lugar intermedio donde ciertos impulsos innominados y, finalmente, insaciables, se articulan con la ley, el código de las acciones típicamente permitidas.

*

La novela realista tiene un código de identificación del personaje suficientemente nutrido como para que el lector no se pierda en excesivas averiguaciones propias. Se nos cuenta la historia familiar del personaje, se nos describe su cuerpo, se nos anoticia sobre su modo de vestir, la casa en que habita, su calle, su barrio, sus amigos, sus maestros, las mujeres que ama y que a veces lo aman, su carrera en la sociedad, sus triunfos y fracasos, sus enfermedades y sus peleas, su maduración y envejecimiento. Y, sobre todo: su nombre y su apellido. Es un personaje que se identifica por su situación en la sociedad, por su aspecto exterior, por su biografía y por su alma, ese lugar de piel adentro donde se supone alojada una sustancia impalpable e invariable que asegura su continuidad como *id.*

Más acá del realismo, las cosas se complican, a fuerza de disgregarse. El yo carece de continuidad (Proust) o de virtualidades que desarrollar (Musil). Los maestros nc instruyen al discípulo, que deambula por una ciudad sin metas (Joyce). El mundo es conjetural y amenazante: en él no hay lugar para aprendizajes ni hazañas (Kafka). Si los demás no nos reconocen como vivos, nuestra alma no nos resulta suficiente (Pirandello). Mallarmé y Borges, por su parte, se encargan de prevenirnos cerca de las incer-

tezas del lenguaje: todas las lenguas son irreductibles a una central, giran en torno a un abismo semántico.

Aún el aspecto exterior del personaje pierde su unidad antropológica y referencial, tornándose animalesco, invisible o mero portador de una inicial a guisa de nombre paródico (Wells, Kafka, los objetivistas franceses).

No obstante las apariencias, la problemática en cuanto a la discontinuidad y mutabilidad del personaje no es moderna. Diría que es más clásica que la compleja solidez del personaje realista. Cervantes ya especuló sobre el desmontaje del simulacro llamado personaje, al presentarnos a un señor Alonso del cual no sabemos bien su apellido, ni el nombre de su aldea, del que no conocemos su génesis familiar, que no tiene mujer ni hijos en los que mirarse. Los héroes de las novelas caballerescas son el sustituto paródico de su instancia paterna. Sancho funge, también paródicamente, de hijo y de discípulo. Es problable que la novela cervantina cuente la educación sentimental de Sancho, que éste sea su auténtico héroe. Ya Luis Rosales ha explicado que el *Quijote* cuenta la quijotización de Sancho: aún cundo Alonso recupera la razón, Sancho sigue confiando en sus florestas aventuradas, sus islas utópicas y sus prados pastoriles. La fábula ha desencantado a don Alonso, pero ha hechizado a su escudero.

Doscientos años antes de Cristo, Apuleyo, en *Las metamorfosis* o *El asno de oro* anuncia a Kafka y desdibuja el modelo referencial humano del personaje, que, durante una etapa de su vida, y por razones rigurosamente iniciáticas, deviene un asno. El personaje asegura su continuidad sólo por el lenguaje: lo salva la primera persona del relato, que se refiere a sí mismo, constantemente, como *Lucio.* Los demás, en tanto, como corresponde, lo tratan como a un asno: lo montan, le pegan, le dan heno, etc. Este asno es el otro yo del yo, el modelo objetivo del yo que se configura como animal para graficar más claramente su otredad *(Asino meo memini).* El paradigma funciona al evocar Lucio al maestro Homero y al héroe Ulises. Ya veremos que estos paradigmas en eco son corrientes en toda la historia de la narrativa: el yo es un modelo exterior y objetivo que sirve al héroe para atraer los deseos de los demás y constituir su identidad.

La historia se cumple: después de innúmeras experiencias y lecciones, el asno puede ver a Isis, diosa del supremo saber, y al sacerdote que lo corona de rosas y lo devuelve a la forma humana. Hay una madre y un padre iniciáticos que actúan en Tesalia, tierra de exilio. Desnudo, luego cubierto por un velo blanco, asumiendo los dones solares (doce túnicas, rayos en la cabeza), Lucio es iniciado en la contrapartida de la luz del sol, la sombre nocturna, Osiris y emprende el camino de vuelta a la patria.

Otro elemento que quiebra en cierta narrativa clásica es el nombre. Éste es un signo de identidad que no surge de la intimidad auténtica del héroe. Ulises lo cuenta con sagacidad: cuando Polifemo le pregunta quien es, responde *Nadie.* Son los otros los que nos nombran. Ulises no es tal hasta que el perro Argos le ladra familiarmente y le fijan el mismo nombre su nodriza, su mujer, su hijo y, finalmente, su padre.

Amadís (1508) es un personaje que carece de psicología, es decir de contradicciones a través de las cuales desarrollar un carácter, y de nombre constante. Su identidad és discontinua y le fija unidad solamente la obediencia al paradigma. No conocemos su aspecto exterior ni su habla y, en cuanto a denominaciones, cambian durante la historia.

Hijo expósito, salvado de las aguas, se lo bautiza Doncel del Mar. Lo llama Amadís el padre expositor en un pergamino encerrado en una esfera cerosa (Amadís sin Tiempo: nombre secreto que sólo es conocido de Oriana, su amada). Un ermitaño lo denomina Beltenebros, pues su vida «está en grande amargura y tinieblas». Por sus hazañas es conocido como Caballero de la Verde Espada. Dado por muerto, lo revive un médico hábil en cirugía y, tras la palingenesia (episodio iniciático por excelencia: muerte y resurrección) se lo renombra Caballero del Enano (pues siempre lo acompaña este personaje). Amadís de Gaula es un nombre que nadie le adjudica en la historia y que, en rigor, designa al paradigma en su conjunto: Amadís es el amado de Oriana, con quien se casará y reinará, en tanto Gaula es el reino de Perión, que lo inicia en las habilidades caballerescas.

Esta discontinuidad en los nombres es habitual en los relatos caballerescos, muy marcados por las costumbres iniciáticas de la sociedad estamental. El nombre es algo oculto, que sólo conocen los pares, y el resto de la sociedad se vale de sustitutos, metonimias descriptivas, apodos pasajeros. Tristán, recogido en romances de la segunda mitad del siglo XII (sobre todo Béroul y Thomas), refundido en prosa por Joseph Bédier en 1902, manipulado por Wagner en nombre de Schopenhauer y con graves y deliciosos ataques a la música tonal promediado el siglo XIX, también es aficionado a estos rebautizos iniciáticos. El truco es el contrario al de Amadís: conservación del nombre (eventualmente, su disolución en el anonimato) pero cambio constante de apariencia, que quiebra su identidad en la mirada de los demás y, desde su intimidad, por el amor y la locura, ambos exteriores, como el deseo, sitiadores y conquistadores de la intimidad identificatoria.

Tristán es hijo póstumo y lo cría un padre adoptivo, Rohalt, quien lo entrega, a los siete años (edad del paje) a su instructor caballeresco, Gorvalán (o Kurwenal). Raptado por unos mercaderes noruegos, se hace pasar por tal ante los monteros del Rey Marés. Rohalt, por medio de una piedra de carbunclo (coágulo de la Divina Sangre) lo identifica en la corte de Marés (otras versiones dicen «Rey Marke»). Tras siete días en una barca donde agoniza y revive (el siete es número de ciclo iniciático), se hace pasar por un caballero que se dirige a España a aprender astrología y fue raptado por los piratas. La enfermedad, asegura el romance, le deformó la cara hasta hacerlo irreconocible.

Una nueva enfermedad obliga a intervenir a Isolda, quien lo cura durante cuarenta días (otra cifra de ciclo iniciático: siete veces cuarenta es el total de la concepción). Los barones de la corte de Cornualles lo toman por mago. Isolda volverá a curarlo de la ponzoña emanada por el aliento de un dragón. El tratamiento es agua y bálsamos. En este medio materno, Tristán renace nuevamente e Isolda se acredita como maga, o sea como madre iniciática. El amor de ambos rompe el esquema, pues la maga siempre ha de servir de transición entre el héroe y su esposa (en la historia de Amadís, Urganda entre Amadís y Oriana).

Sin instancia paterna definida, este hijo de padres muertos (Ribalén y Blancaflor) se disolverá sin reconocimiento paternal, en la locura y el adulterio. La errancia de un padre a otro está marcada por su constante alteración de identidad física y social. La falta de lugar entre los otros hace imposible la fijación de su amor por Isolda, también destinado a vagar sin asiento hasta el final que viene de fuera: la muerte.

Los cazadores lo tienen por salvaje y *outsider* de la selva, suerte de Robín de los Bosques, y cuando Marés lo llama «hijo mío», el inasible Tristán sale huyendo. Aún lo veremos disfrazado de peregrino y caracterizado de leproso. Enloquecido, se presenta como pescador: la gente le arroja piedras y se ríe de este harapiento y descalzo Tristán que lleva en la mano una vara de castaño a guisa de cetro paródico, de maza paródica, de parodia fálica.

La carencia de roles sociales hace que Tristán no pueda alojar su deseo, reconocerlo como propio. El amor por Isolda y viceversa es producto de un filtro mágico y los encuentros nocturnos de los amantes se compensan con la fiel Brangania, disfrazada de Isolda, en el lecho del rey. Los amantes se consideran inocentes porque no es su corazón quien ama, sino el Amor que se ama en ellos. El Rey les cree cuando los sorprende dormidos en el bosque, espada de por medio.

El paradigma queda trunco, antecedente de las crisis sin salida de los héroes románticos y contemporáneos: los amantes mueren en el exilio, en Calraiz, sin retornar a la patria ni ocupar sus lugares reinantes.No pueden heredar la instancia paterna: el deseo los posee como objetos, el rol social del paradigma no los sujeta.

*

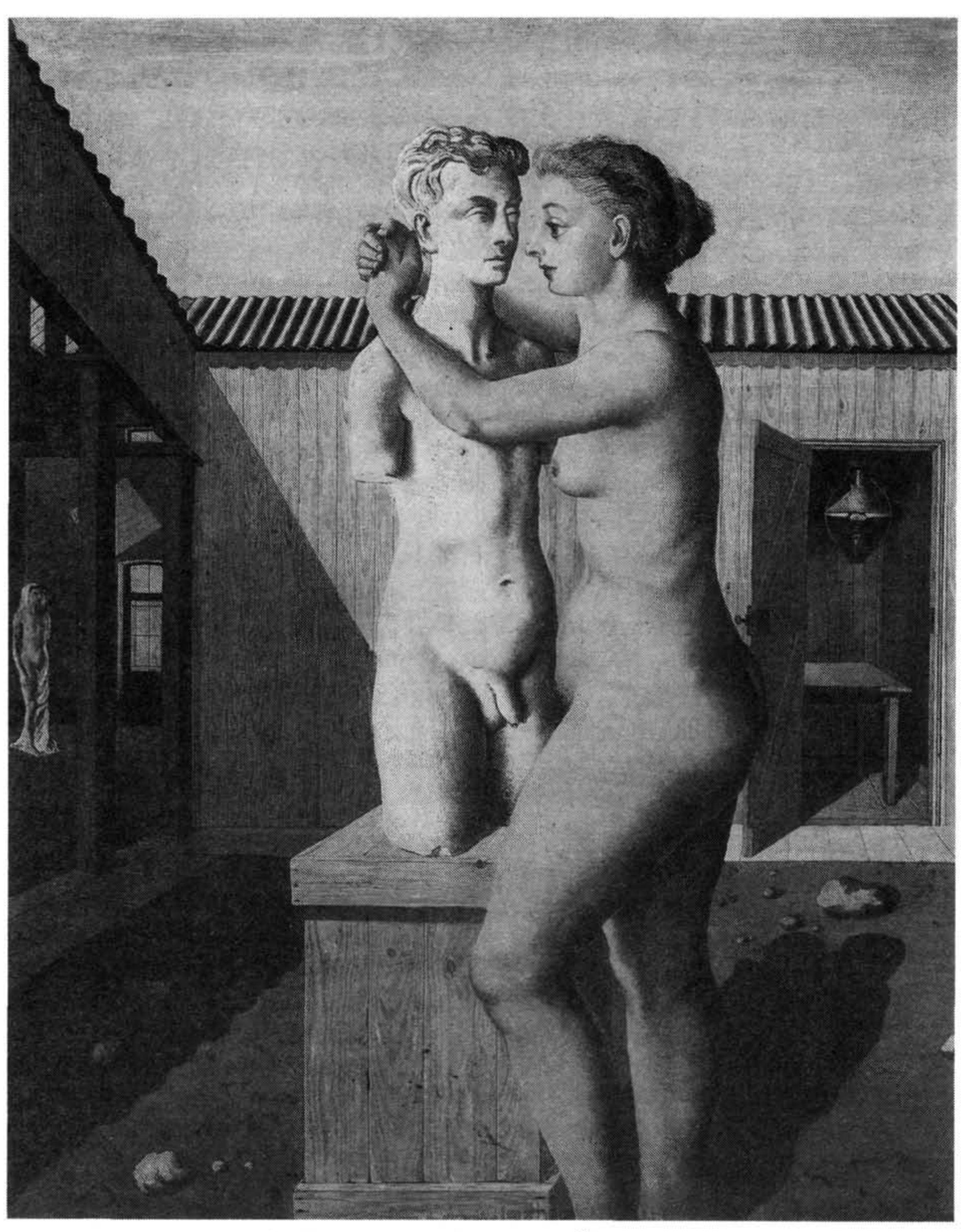
La identidad del personaje, que no es él mismo si no logra ser otro y que no se reconoce sino en el reconocimiento ajeno, remite a la dialéctica de la identidad entre lo idéntico y lo no idéntico, que es uno de los objetos privilegiados de la alquimia filosófica. Identidad dialéctica es, en cierto modo, identidad alquímica.

No casualmente, los esquemas alquímicos son triádicos al describir el ciclo de la materia. Recuerdo algunos: nigredo/ ablutio/ albedo-masa confusa/ putrefactio/ coagulatio-nigredo/ albedo/ citrinitas-Saturno/ Diana/ Apolo.

El mercurio actúa de elemento transformador y liga la diversidad en la identidad. El espíritu de los espiritualistas, el lenguaje de todo el mundo, tienen también estas cualidades. Se trata de que un elemento genere al siguiente y, tras el tercer estado, el cuarto es el primero de un nuevo ciclo: un estado primario, confuso, donde todo es indistinto y virtual, otro estado en que la purificación introduce los opuestos que coinciden, y un tercer estado en que se despliega la diversidad en la unidad. Generalmente, este estado se identifica con el sol y con el oro (en el esquema heroico: el talismán o falo que se halla en tierras de exilio y con el cual el héroe vuelve a la patria y es reconocido como heredero legitimado de la instancia paterna). El esquema triádico puede hallarse en Jacob Böhme y en la dialéctica de Hegel, y no sería impertinente establecer una continuidad entre los tres bloques lexicales distintos.

La alquimia, como nuestro paradigma, supone un elemento de crecimiento infinito *(amplificatio)* que aparece en las concepciones de la historia en la modernidad y en la categoría de deseo que venimos utilizando.

Narrar es siempre narrar el paradigma. Desarrollar evolutivamente una historia infinita, un cuento de nunca acabar. Desearlo todo. Bernardo de Trevisano ha dicho: «Existe la trinidad en la unidad y la unidad en la trinidad y en ella están cuerpo, espíritu y



Paul Delvaux: *Pygmalion,* 1939. Óleo sobre tela

alma. Y allí también están el azufre, el mercurio y el arsénico.» Así como en el hablar está el fablar, el fabular, el contar fábulas, que los griegos llamaban mitos. Mientras el cuento carezca de fin, el crecimiento será sólo mensurable desde sí mismo, de modo inmanente. Confrontado con el infinito que, paciente, aguarda, no medirá nada. Un niño que no crece pedirá que le vuelvan a contar el cuento sin final.

Blas Matamoro

BIBLIOGRAFÍA

Sobre Historia y Mito.

Roland Bourneuf-Real Ouellet. *L'univers du roman* (trad. italiana, Ornella Gaudenzi, Einaudi, Torino, 1976).

Mircea Eliade: en *Histoire des littératures*, en *Encyclopédie de la Pléiade*, tome I.

Carlos García Gual. *Mitos, viajes, héroes*, Taurus, Madrid, 1981.

Northrop Frye. *La escritura profana. Un estudio sobre la estructura del romance*, tr. de Edison Simons, Monte Avila, Barcelona, 1980.

Thomas Mann-Karl Kerenyi. *Gespräch in Briefen*, Rhein Verlag, Zürich, 1960.

Karl Kerenyi. *Die Antike Religion. Ein Entwurf von Grundlinien*, Eugen Diederichs Verlag, Düsseldorf-Köln, 1952.

Karl Kerenyi. *Umgang mit Göttlichem. Uber Mythologie und Religionsgeschichte*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1955.

Benedetto Croce. *La filosofia di Giambattista Vico*,Laterza, Bari, 1973.

Walter Benjamin. *Ursprung des deutsches Trauerspiels*, en: *Gesammelte Schriften*, I,1, Suhrkampf, Frankfurt, 1974.

Ernst Cassirer. *Filosofía de las formas simbólicas II: El pensamiento mítico*, tr. de Armando Morones, FCE, México, 1972.

Benedetto Croce. *Logica come scienza del concetto puro*, Laterza, Bari, 1971.

Bruno Liebrucks. *Discorso mitico. Discorso mitologico. Discorso logico sul mito*, tr. de Rosario Assunto, en *Studi Urbinati di Storia, Filosofia et Letteratura*, Anno LI, Nuova Serie B, n.° 1/2,1977.

Schelling. *Werke*, ed. Manfred Schröter, Beck'sche, München, 1958, I.

Schiller. *Uber naive und sentimentalische Dichtung*, en *Schillers Werke*,Insel, 1955, II.

Sigmund Freud-Carl Gustav Jung. *Correspondencia*, tr. de Alfredo Guerra Miralles, Taurus, Madrid, 1979.

Claude Levi Strauss. *Antropologie structurale*, Plon, Paris, 1969, cap. *La structure des mythes*.

Claude Levi Strauss. *Mythologiques 3: L'origine des manières de table*, Plon, Paris, 1968, cap. *Du mythe au roman*.

Vladimir Propp. *Edipo a la luz del folklore. Cuatro estudios de etnografía histórico-estructural*, tr. de C. Caro López, Fundamentos, Madrid, 1980.

Vladimir Propp.*Las raíces históricas del cuento*, tr. de José Martín Arancibia, Fundamentos, Madrid, 1979.

Hervé Rousseau: *Du mythe à l'épopée*, en *Critique*, n.° 259, décembre 1968.

Georges Dumézil. *Mythe et épopée*, Gallimard, Paris, 1977.

G.S. Kirk. *El mito. Su significado y funciones en la antigüedad y otras culturas*. tr. de Teófilo de Lozoya, Paidós, Barcelona, 1985.

Jean-Pierre Chopin. *Le mythe selon Paul Valéry*, en: *Mythe Symbole Roman*, ed. de Jean Bessière, P.U.F., Paris, 1980.

Wiliam Righter. *Myth and literature*, Routledge and Kegan Paul, London, 1975.

Frank Kermode.*The sense of an ending*, Oxford University Press, New York, 1967.

Sobre el personaje

Gérard Genette-Tzvetan Todorov (compiladores): *Poétique du récit*, Seuil, Paris, 1977.

Cristopher Caudwell. *Illusion and Reality. A Study of the Sources of Poetry*, trad. alemana de Peter Hamm, Ullstein, Ulm, 1975. El texto es de 1935.

Heinz Schlaffer. *Der Bürger als Held,* Suhrkampf, Frankfurt, 1976.
James M. Redfield. *Nature and Culture in the Iliad: the Tragedy of Hector,* The University of Chicago Press, 1975.
Nanni Balestrini (compilador). *Il romanzo sperimentale,* Feltrinelli, Milano, 1963.
Varios. *Le personnage en question,* Université de Toulouse, 1984.
Eduardo González. *La persona y el relato: proyecto de lectura psicoanalítica,* Porrúa Turanzas, Madrid, 1985.
Gonzalo Navajas. *Mímesis y cultura en la ficción. Teoría de la novela,* Tamesis, Londres, 1985.
A.J. Greimas: *Sémantique structurale. Recherche de méthode,* Larousse, Paris, 1966.
Julia Kristeva: *El texto de la novela,* trad. de Jordi Llovet, Lumen, Barcelona, 1974.
Alain Robbe Grillet. *Pour un nouveau roman,* Minuit, Paris, 1963.
Michel Zéraffa. *Personne et personnage,* Kleinsieck, Paris, 1971.
Luis Rosales. *Cervantes y la libertad,* Sociedad de Estudios y Publicaciones, Madrid, 1960. Tomo II, cap. *El personaje cervantino.*
René Girard. *Mensonge romantique et vérité romanesque,* Grasset, Paris, 1961
Jean Cohen. *La theórie du roman de René Girard,* en *Annales,* 20 ème année, n.° 3, mai-juin 1965.
Benedetto Croce. *Ariosto, Shakespeare e Corneille,* Laterza, Bari, 1920.
Benedetto Croce. *La poesia di Dante,* Laterza, Bari, 1920.
Eugen Cizek. *Le roman «moderne» et les structures du roman antique,* Bulletin de l'Association Guillaume Budé, tome XXXIII, 4 ème série, n.° 4, décembre 1974.
Cesare Segre. *Las estructuras y el tiempo,* trad. de Milagros Arizmendi y María Hernández Esteban, Planeta, Barcelona, 1976. Cap. *Análisis del relato. Lógica narrativa y tiempo.*
José Antonio Maravall. *La cortesía como saber en la Edad Media,* en *Cuadernos Hispanoamericanos,* n.° 186, junio 1965.
Marcel Mauss. *Oeuvres, 2,* Minuit, Paris, 1969. Cap. *L'âme, le nom et la personne.*
Felipe Mellizo. *Arturo y «Le Morte»,* en *Cuadernos Hispanoamericanos,* n.° 229, enero 1969.
Francis Carmody. *Le Perceval de Chrétien de Troyes et les affaires orientales* en *Revue de Littérature Comparée,* année 40, n.° 1, janvier-mars 1966.
René Girard: *De l'expérience romanesque au mythe oedipien,* en *Critique,* n.° 222, novembre 1965.
Russell P. Sebold. *Lo «Romancesco», la novela y el teatro romántico,* en *Cuadernos Hispanoamericanos,* n.° 348, junio 1979.
Walter Haug. *Paradigmatische Poesie,* en: *Deutsche Vierteljahres Schrift für Literatur Wissenschaft,* Heft 2,1980.

Sobre alquimia

Carl Gustav Jung. *Psychologie und Alchemie,* Walter Verlag, Olten und Freiburg, 1979.
Carl Gustav Jung. *Symbole der Wandlung,* Walter Verlag, Olten und Freiburg, 1977.
Mircea Eliade. *Herreros y alquimistas,* trad. de E.T., Alianza, Madrid, 1974.
Mircea Eliade. *Imágenes y símbolos,* versión española de Carmen Castro, Taurus, Madrid, 1979.
J. Van Lennep. *Arte y alquimia,* trad. de Antonio Pérez, Editora Nacional, Madrid, 1978.

La noche del ángel

Toda historia tiene un tiempo y un lugar, sin embargo lo que voy a contar ahora no ocurre en ninguna parte y si tuviera que buscarle un tiempo debería decir que sucede a veces, en la madrugada, cuando la oscuridad es total y mi cabeza busca desesperadamente algo a qué aferrarse; algo sólido, que me tire hacia adentro, muy hondo, hasta dormirme. Lo que quiero contar es la aparición del Ángel. En sí mismo, esto no tiene nada de particular. Hay noches en las que aparece una multitud por mi cabeza, pero no aparece por casualidad. Un recuerdo de mi infancia lo explica. Una de esas pequeñas zonas áureas que quedan para siempre en el interior de cada uno: un cuento. Ese cuento dice que los seres que ya han muerto esperan melancólicos que alguien, de este lado de acá, los recuerde para no estar, así, tan difinitivamente muertos. Entonces muchas noches se me da por ahí: hago vivir a gente muerta. Por eso, la aparición del Ángel, anoche, luminosa entre tantas y tantas apariciones ocres, me sobresaltó. Porque el Ángel no está muerto. Abrió la puerta y allí estaba, delgado y frágil, como siempre. La puerta es la puerta de la casa del cuento. Mi imaginación es tan pobre que repite esa sobrecargada casita de ilustración, llena de cortinas a cuadros y tejas donde esperan los del otro lado que un recuerdo los vaya a buscar. No soy nada imparcial. Invariablemente, la que primero hace su aparición por la puerta de madera con tréboles calados es mi abuela. La hago vivir un rato, conversamos, nos reímos. Después, desaparace. Sigue mi otra abuela y, por riguroso turno, personas a las que he querido mucho, poco o nada. Cuando los elegidos ya han hecho su parte (y son pocos) se me presenta un problema moral: ¿por qué unos sí y otros no? ¿Puedo yo discernir entre muertos buenos y muertos malos? Ni que decir malos, sino simplemente chocantes, como la tía abuela Clota que cuando nos besaba nos pinchaba toda la cara y a la que yo vi solamente tres veces. Quién se acordará de ella ahora. Seguramente nadie. Mi conciencia me hostiga y me rindo ante el imperativo del deber. En este punto, cómo no preverlo, por la puertita sale mi tía Prosperina, tan fea como fue en vida y siempre pasa lo mismo. No sale vieja y marchita como yo, en rigor, la conocí, sino que sale como era en 1928. El motivo de este extraño fenómeno es una foto suya adherida por una de las esquinas al álbum de mi abuela: mi tía Prosperina de capelina, guantes y estola sentada en un banco del Jardín Botánico. Tiene la cara un poco ladeada y la sonrisa torcida. Del otro lado de la foto se lee: «A mi querido hermano Poroto desde este Buenos Aires maravilloso 21/5/1928.» Bueno, mi tía sale por la puerta verde con tréboles calados así, como en el Botánico. Yo la hago vivir a desgano. A veces, damos una vuelta alrededor de la casa. No tengo nada que decirle. Ella parece agradecida y no es para menos: no mucha gente de este lado de acá debe acordarse a menudo de ella. Era odiosa y malpensada. Y así sigo, haciendo vivir a algunos sin ganas y a otros muy cuidadosamente. Casi siempre termino cansada y me duermo. Por eso anoche, hace unas horas,

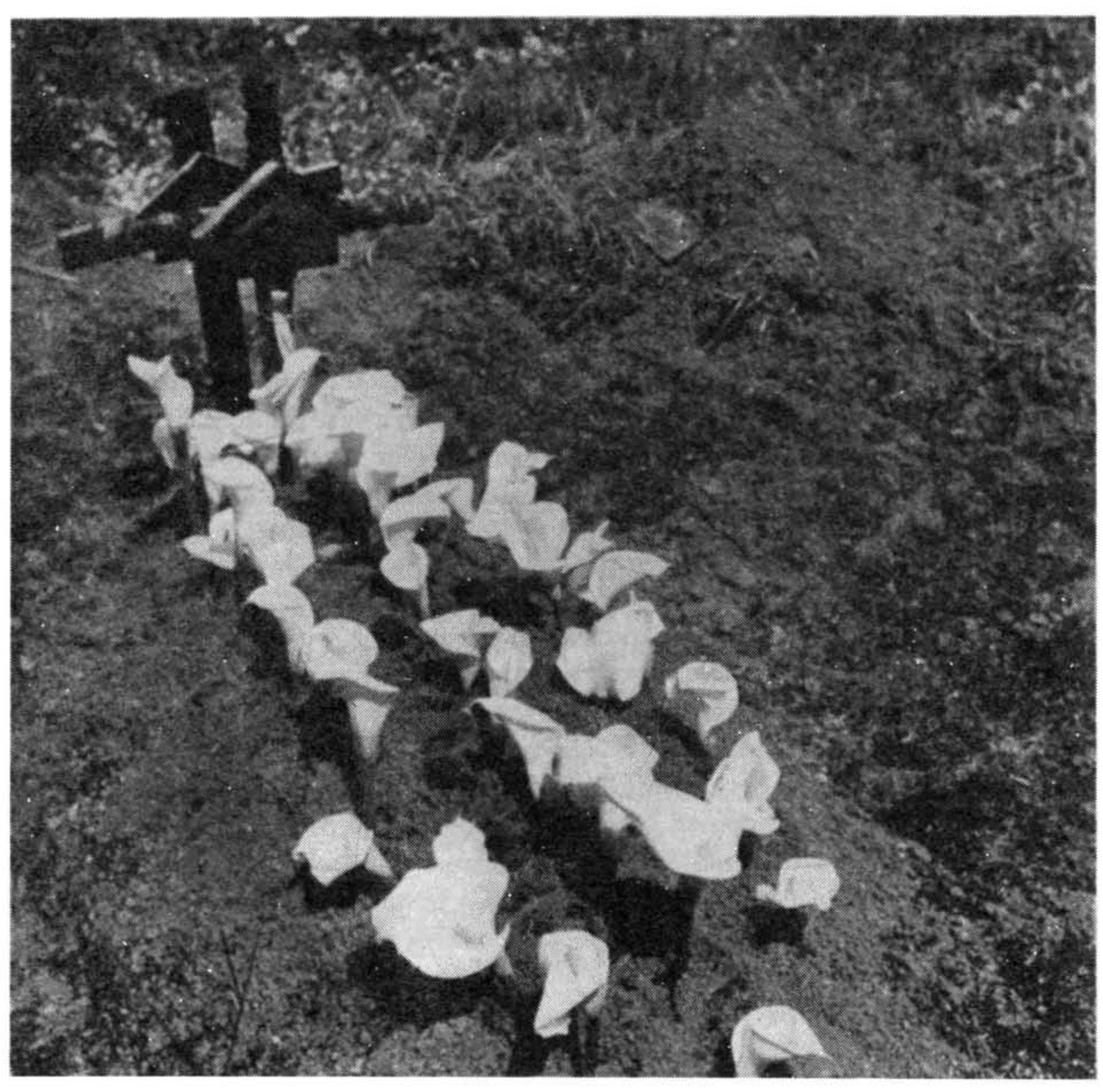
la aparición del Ángel me sorprendió y me inquietó. Debo decir antes que nada, que el Ángel no es ningún ángel con alas. Aunque muchas veces, en la casa grande, en aquellos veranos increíblemente largos, cuando nos quedábamos fascinados mirando el cuadro extraño del ángel dormido en el bosque, yo creía encontrar secretas correspondencias entre la imagen pintada y su cara. Pero bien, él quedó allá, él vive allá ahora, en aquel pueblo remoto de los veranos. Sin embargo volví a cerrar los ojos y apareció otra vez por la puerta de la casita, su cuerpo frágil, la sonrisa enorme de siempre, los ojos oblicuos de alegría, las manos en los bolsillos. Abrí los ojos muy grandes en la oscuridad: no debía dejar que el Ángel apareciera por esa puerta. Tal vez puedan pensar que son fantasías, imaginaciones mías. Para mí son cosas serias y tan reales como el sol de cada mañana o un tren que cruza la noche. No pude quedarme más en la cama. Me puse un chal sobre el camisón y caminé por la casa. Quería acordarme mucho del Ángel. Me vine a sentar al patio. Me gusta sentarme aquí y mirar las estrellas entre las hojas de los árboles.

Acordarme mucho del Ángel es lo mismo que acordarme de la casa de la abuela en los veranos, de mi hermana y de mi otro primo, Marcelo el sabihondo. Las siestas en las que el tiempo no existía, los libros viejos con ilustraciones de mariposas cubiertas con papel de seda, la tierra seca y caliente en el patio de las cañas y los cuentos de aparecidos. En el pueblo de mi abuela había dos aparecidos: el chancho sin cabeza y la viuda negra. Estos cuentos los contábamos siempre a la tarde, después de tomar la leche, cuando los tres extranjeros acompañábamos al Ángel hasta el cruce de las vías la enormidad de cinco cuadras. Antes de salir Marcelo el sabihondo, robaba, con precauciones exgeradas, un cuchillo de la cocina y lo escondía debajo de la camisa. Por si se presentaban el chancho sin cabeza o la viuda negra, y decía: «Hombre prevenido vale por dos». Marcelo tenía nueve años, sabía muchísimos refranes y podía hacer palabras cruzadas sin preguntar nada a nadie. Nosotros sospechábamos que hacía trampa. El Ángel siempre se reía. Caminaba empinándose un poco en cada paso y el mechón de pelo castaño le golpeaba sobre los ojos. El Ángel era muy pobre. Su casa no era como la nuestra y nunca se quedaba a dormir en la de la abuela. Cuando crecimos, supimos que mi tío, el hermano consentido de mis tías pitucas, se había casado por obligación con la madre del Ángel. Mis tías de la casa grande mostraban una distraída condescendencia cuando la trataban. Como si quisieran que en toda ocasión estuviera presente el desapego que sentían por sus manos enrojecidas, sus enormes caderas y sus batones floreados. Nosotros la adorábamos. Muchas veces, cuando se hacía tarde y el Ángel se quedaba a cenar, ella venía a buscarlo. Entonces se repetía el juego. Después de los saludos intercambiados con mis tías, ella empezaba a buscarnos por toda la casa. Nosotros, escondidos debajo de la mesa del comedor, escuchábamos su voz que se acercaba pasando de una habitación a otra. Ella decía: ¿Dónde anda el Ángel? Y cuando abría la puerta y volvía a preguntar ¿Dónde anda el Ángel?, recuerdo toda mi maravilla. Por un momento, era como si un ángel de verdad anduviera por algún rincón o estuviera sentado en la lámpara o en la punta del aparador, riéndose de nosotros. Un poco más tarde los acompañábamos hasta la esquina y ellos se iban de la mano. Antes, la tía Teresa revolvía en el fondo de su enorme bolsillo y nos repartía caramelos.

Los sábados, a la hora del refresco en la puerta de calle, antes de que oscureciera del todo, mis tías nos preparaban para que nos vieran los vecinos. Mi hermana y yo parecía que íbamos a salir volando de tanto almidón y moños en la cabeza. A mi primo Marcelo lo peinaban tirante para atrás, con mucha agua. En secreto, cada uno de nosotros envidiaba al Ángel, sentado con sus pantalones viejos en el cordón de la vereda. Ahí, mis tías decían qué íbamos a ser: Marcelo, abogado especialista. Jurisconsulto, acotaba siempre una de mis tías. Mi hermana y yo: mujeres de médicos o de diplomáticos. Acordate la hija de Lucrecia, qué vida se dio en Europa, acotaba otra de mis tías. Nunca decían que iba a ser el Ángel. Nosotros, inquietos, lo mirábamos para saber si a él le importaba esta ausencia de una profesión; pero esas conversaciones jamás le interesaban. Al día siguiente, en la expedición al patio de las cañas, solos y libres, manifestábamos nuestras secretas aspiraciones: Marcelo quería ser bombero, mi hermana bailarina, y yo cocinera. Volvíamos a mirarlo, pero el Ángel no decía qué quería ser. Por alguna razón nos quedábamos pendientes de su respuesta, casi sin respirar. Se entretenía un rato largo con las hormigas y después resolvía que él iba a seguir siendo el Ángel. A todos nos parecía tan lógico que nos tranquilizábamos por completo, contentos de no tener que pensar más en algo tan remoto.

Cuando crecimos y los veranos ya no fueron largos no lo vimos más. Nosotros teníamos títulos y vivíamos en Buenos Aires. El Ángel seguía viviendo en el lejano pueblo de mi abuela, en la casa de siempre, con la tía Teresa. Algunas noticias deshilvanadas nos llegaban por mis tías viajeras. No siempre eran buenas noticias. Ellas estaban orgullosas de nuestros títulos, de nuestros casamientos y de nustra posición. El Ángel, simplemente, se había quedado cuidando a la tía Teresa. Con los años, lo volvimos a ver en algún velorio o en algún casamiento. Nos asombraba comprobar que el Ángel no había crecido. Tenía su enorme sonrisa y esa alegría inalterable que le ponía oblicuos los ojos. Los cuatro nos abrazábamos y él instalaba, otra vez, sin decir nada, los veranos largos y las expediciones al patio de las cañas. Yo lo miraba y recobraba, intacta, toda la maravilla de aquél ¿Dónde anda el Angel?, cuando sentíamos que algo flotaba sobre nosotros en la oscuridad del comedor. Por eso, esta noche, cuando trataba de dormirme y apareció solo en la casa del cuento, resplandenciente entre tantas caras grises, me vine aquí a esperar hasta que amanezca y a acordarme mucho de él. A pesar de que siempre supimos que nada malo podría sucederle al Ángel.

Silvia Iparraguirre



(Foto: Juan Rulfo)

El silencio en la obra de Juan Rulfo

«...cada quien por su lado para repartirnos la muerte. »[1]

Antes de enfrentarse a los libros de Juan Rulfo es inevitable haber oído hablar de ellos, tanto y en tales términos que uno espera encontrarse con una brillante novedad. A pesar de esto, lo que mi memoria ha guardado es un estremecimiento parco: un estremecimiento más cercano al que produce el silencio que al que produce el grito. Porque mi memoria recuerda que allí nada brillaba: tuve la sensación de que Rulfo hablaba de algo remota e intencionadamente olvidado, de algo que preferiríamos no haber sabido. Por esto no pudo resultarme sorprendente. Pero no hay que confundirse, este estremecimiento no se parece al deslumbramiento ni al sobresalto: es un estremecimiento exacto, puntual y algo cansado. Es posible que este aroma en la memoria sea el resultado de sucesivas lecturas y que ya no recuerde un asombro inicial. Claro que cuando hablo de asombro me refiero al deslumbramiento, a esa sensación de hallazgo pulcro que se produce ante algunas lecturas, y que nos lleva a salirnos de nosotros con alegría intelectual; sin embargo, puedo asegurar que si alguna vez me asombré ante Rulfo, aquel fue un asombro adentrado y ceniciento. Y entre tanto, aún no he podido desprenderme, como si de una saliva espesa se tratara, del estremecimiento que me produjo el silencio que transita por cada una de sus páginas, porque: «El paisaje mismo es decrépito, los vivos están rodeados de los muertos.»[2] Y sucede que en los cuentos de Rulfo nada crece; la vida se mueve para menguar o para ser desgarradora, para ejercer la violencia.

De la obra de Juan Rulfo se han hecho todo tipo de interpretaciones, se han leído sus óseos libros desde casi todos los puntos de vista, y como toda obra milagrosa e inexplicable nunca podrá ser abarcada. Por mi parte querría entender cuál es el motivo de que esas historias áridas se instalen en nuestra conciencia de una manera natural, y nos sirvan para mirar la realidad, como nos sirven las fábulas infantiles. Porque a pesar de la distancia es muy difícil no entender a Rulfo, de una manera preconsciente, si se quiere, como se entiende la música, o como se entienden las antiguas jaculatorias cuyo significado se desconoce.

Y sin embargo, el silencio de Rulfo no es como el silencio musical: un espacio donde respirar, un lugar en el que caer. En sus libros transita un silencio contenido, un silencio que aísla y que convierte su universo en un espacio de conciencias solitarias en el que no hay rincón para la confesión: «La gente allí no se habla nada. Arregla sus asun-

[1] *Rulfo, Juan:* El llano en llamas. *Pág. 79. Edit. Fondo de Cultura. México, 1973.*

[2] *Harss, Luis: «Juan Rulfo, o la pena sin nombre». Pág. 12. En:* Recopilación de textos sobre Juan Rulfo. *Edit. Centro de Investigaciones Literarias. Casa de las Américas. La Habana, 1969.*

tos en forma personal, muy peculiar, secreta casi»[3]. Los personajes de Rulfo se miran, a lo más se rozan, pero nunca se hablan ni se tocan en el sentido confesional y de entrega de ambas palabras. Si hablaran, si se quejaran, si cometieran el desafuero de la esperanza, nadie les haría caso, nada ocurriría; pero no sólo es esta la razón: las cosas se hacen cuando hay que hacerlas, nadie dice lo que piensa hacer o, mucho menos, expresa sus deseos. Esto resultaría demasiado peligroso, grave e impúdico. Porque los personajes deambulan por una naturaleza fiera, árida, infértil, se esconden de los amantes de aporrear gentes y al Estado no se le conoce la madre: «Uno platica aquí y las palabras se calientan en la boca con el calor de afuera, y se le resecan a uno en la lengua hasta que acaban con el resuello»[4]. Cómo dialogar entonces, cómo confesarse, cómo descansar de la desdicha, si afuera no hay más que fieras. Estos hombres y mujeres dialogan poco, muy poco, entre ellos, y a nosotros, espectadores de este mundo laberíntico y seco, nos hablan en penumbra, sentados en cuclillas y sin mirarnos a los ojos. Paz nos dice: «Al mexicano todo puede herirle, palabras y sospechas de palabras (...), la confidencia deshonra y es tan peligrosa para el que la hace como para el que la escucha»[5]. En efecto, los personajes de Rulfo están herméticamente solos. Pero no es ésta la soledad del diferente, la soledad del insecto de Kafka, la soledad del extraño; no se trata del aislamiento de una conciencia individual, sino más bien una manera de estar colectivamente solos sobre la tierra. Por esto los personajes de Rulfo son asombrosamente parecidos entre sí. Bien podía haber sido «El hombre» uno de los campesinos que caminan por el páramo infértil, o aquel niño que vio cómo el río se llevaba la vaca y el ternero de su hermana. Y aun así, están solos. O tal vez sería más acertado decir que estan solos porque todos son extraños. Sí. solos porque el peligro está fuera, y extraños porque fuera es todo lo que no sea la propia conciencia. Por esto, confesarse no es solamente peligroso sino que termina siendo un pecado: «Nuestra cólera no se nutre nada más del temor de ser utilizados por nuestros confidentes —temor general de todos los hombres— sino de la vergüenza de haber renunciado a nuestra soledad»[6]. Sería vanidoso creer que los personajes de Rulfo nos hablan a nosotros, que nos piden nuestra complicidad o nuestro perdón. Ellos murmuran su historia, su desdicha, sin ninguna pretensión y sin ninguna esperanza.

Antes he escrito que los personajes de Rulfo son extraordinariamente parecidos entre sí, pero habría que matizar: estos hombres y mujeres se parecen en ese substrato, del que todos beben, de soledad, hermetismo y fatalidad. Y sin embargo, no responden con el mismo lenguaje a ese exterior que todos conciben como peligroso y agresivo. Todos, como «El hombre», se sienten perseguidos, obligados a actuar de una determinada manera, pero usan lenguajes diferentes ante ese sentimiento de persecución y fatalismo. Hay quienes, como los hermanos Torrico se introducen en esa realidad agresiva siendo aún más violentos que ella: como dice Paz, para ellos la vida es una posibilidad de humillar, castigar y ofender. La vida para los caciques de La Cuesta de las Comadres

[3] Ibíd.

[4] *Rulfo, Juan:* El llano en llamas, *pág. 14.*

[5] *Paz, Octavio:* El laberinto de la soledad, *pág. 27. Edit. Fondo de Cultura Económica. México, 1959.*

[6] Ibíd.

consiste en averiguar quién «chinga» más y hasta dónde el resto de los hombres pueden aguantar la violencia y la humillación. Aunque sería más acertado decir que el verdadero interrogante es hasta dónde la propia vida es capaz de soportar tanta energía humilladora: como si se tratase de un equilibrio de fuerzas. Ningún personaje desea erigirse en héroe contra los Torrico, y el hombre que mata a Remigio Torrico no quería hacerlo, en realidad ni siquiera es su enemigo, pero no le queda otra opción, la dinámica de la violencia no le deja otra salida.

Los otros personajes, los agazapados, los que esperan la agresión, se hallan arrinconados, intentando encontrar un hueco por el que respirar. Se trata de seres estoicos a los que no les queda más remedio que aguantar o, en última instancia, devolver la agresión si es que ha habido muertos de por medio. Impregnados de fatalismo se mueven no por decisión personal, y en ocasiones ni siquiera se mueven. Cuando la naturaleza golpea y va de la sequía a la inundación que se lleva aquella vaca, que era la garantía para que la hija no se convirtiese en prostituta como sus hermanas, entonces «....los dos pechitos de ella se mueven de arriba a abajo, sin parar, como si de repente comenzaran a hincharse para trabajar por su perdición»[7]. Se asume que la desgracia está en ella y nadie espera que la vida vaya por otro camino; porque ella es una mujer y esto es inexorable, y porque son pobres y esto también es irreparable, y la vaca y su ternero están muertos. No obstante, a veces los golpes se devuelven, aunque se hace porque no queda otra opción; matar antes de que lo maten a uno y lavar la sangre con sangre. Pero nada de esto se hace con sentido del honor, con orgullo, si no que es concebido como una especie de penitencia que hay que cumplir y que es ineludible; se carga con los muertos que a uno le dejan y con los que uno deja: «Esto con el tiempo parece olvidarse. Uno trata de olvidarlo. Lo que no se olvida es llegar a saber que el que hizo aquello está aún vivo, alimentando su alma podrida con la ilusión de la vida eterna. No podría perdonar a ése, aunque no lo conozco; pero el hecho de que se haya puesto en el lugar donde yo sé que está me da ánimos para acabar con él»[8]. Hay en todo esto una lógica escalofriante, ya que de ningún modo se trata de una respuesta compulsiva. Claro está, fuera de este universo, aferrados a otro sistema de valores, algunas de estas respuestas pueden parecernos demasiado costosas; sin embargo, Rulfo se encarga de instalarnos justo en ese universo, en el que más que descubrir parece que recordamos (y lo consigue porque en Rulfo nada es ficticio ni intencionado), y una vez allí, nada es prescindible, es más, como Justino, sabemos que no hay remedio, que van a matar a su padre; peor: intuimos que el coronel, a su vez, tampoco tiene otra elección. La pregunta entonces se repite, ¿cómo confesarse si allí nadie espera? Nadie espera que las cosas cambien, nadie espera que haya otro lugar al que ir, nadie espera ser perdonado porque hay una suerte de culpabilidad colectiva. Según Paz, la realidad para el mexicano no se crea, tiene entidad propia, es a un tiempo «Madre y Tumba», y en ningún caso algo que sea manipulable o perfeccionable. Probablemente sí hay algo que perdonar, pero ese algo no es un pecado concreto de un hombre concreto: habría que perdonar una forma de

[7] *Rulfo, Juan:* El llano en llamas, *pág. 34.*
[8] Ibíd., *pág. 90.*

instalarse en el mundo, en la realidad, un cristal por el que, de alguna manera, todos miran.

Dentro de esta dinámica del hermetismo hay un cuento que se puede considerar como una excepción: se trata de «Luvina». Aquí, en un bar, en penumbra, se produce una confesión y sabemos que hay alguien escuchándola. Pero este hombre que se confiesa, que rompe el silencio, en realidad susurra porque ya no es un hombre. La realidad de Luvina, «...aquellos cerros apagados como si estuvieran muertos, y Luvina en lo más alto, coronándolo con su blanco caserío como si fuera una corona de muerto»[9], lo ha desposeído de su realidad de hombre. Ya no es posible más agresión, porque la realidad del pueblo moribundo ha ejercido sobre él toda la violencia posible. Pero es que además esta confesión ni pide disculpas ni tiene el carácter de una queja; se trata de un aviso, casi desde la tumba, contra la esperanza del joven extranjero que acaba de llegar. Ahora el hermetismo no tiene sentido, es el momento de exhibir las heridas porque ya no hay forma de ocultarlas.

«Un lugar donde anida la tristeza»[10]

Sabía que los dos personajes iban a vivir
en un pueblo desértico, allí donde
las tumbas hablan y los muertos se ríen de
los más viejos recuerdos, y se burlan de los vivos[11].

Existen leyes básicas, leyes que basta con mover unos milímetros de su espacio para que nos invada un espanto helado. Cuando era niña alguien me contó un cuento de terror que no he podido olvidar: había un carrusel en el que los caballitos de madera se devoraban los unos a los otros. Aquello me pareció una pesadilla abismal, y tenía razón: parte de las leyes que organizan la realidad se habían roto. Pero entre el caos estructural y la realidad que creemos conocer, existe una mirada intermedia. Cuando nos sumergimos en la lectura de *Pedro Páramo* nos sobresalta una semejanza tan enorme entre los vivos y los muertos que comenzamos por suponer que en el universo que Rulfo nos muestra alguna ley se ha quebrantado. Sin embargo esto no es así. No hay nada mágico en Rulfo, si no más bien un aprecio extremo por la veracidad. Nadie invoca a los fantasmas, nadie llama a los muertos; ellos están a nuestro lado a pesar nuestro. Bien, Rulfo no nos abandona en un abismo sin estructura, caótico, y sin embargo nos invaden el estremecimiento y la sospecha. La veracidad siempre tiene que ver con la ambigüedad y Rulfo nunca lo olvida. Rulfo no elimina las leyes, no le hace falta eliminarlas; simplemente difumina las fronteras entre los cuerpos legales, los mezcla, los aparea, y el resultado es una ambigüedad estremecedora pero cercana.

Lo primero que averiguamos de Comala es que «aquello está en la mera boca del infierno. Con decirle que muchos de los que allí se mueren, al llegar al infierno regresan

[9] Ibíd., *pág. 93.*
[10] Ibíd., *pág. 94.*
[11] *Rulfo, Juan: Citado por Jorge Rodríguez Padrón: «El 'más allá' de Juan Rulfo», pág. 253. En* Cuadernos Hispanoamericanos. *Números 441-423. Madrid, julio-septiembre 1985.*

por su cobija» [12]. Muchos estudiosos han definido a Comala como un espacio mítico en el sentido clásico del término. Es posible que se puedan encontrar ciertas analogías entre lo que los antropólogos denominan espacio mítico y Comala; sin embargo, Comala no es un espacio en el que las leyes se quebrantan para poder decir lo que se quiere decir, porque, como ya anoté, en *Pedro Páramo* no se puede hablar estrictamente de quebrantamiento de leyes. Comala es lo más real de entre lo real. Y por ello es un espacio ambiguo: «Hay una multitud de caminos. Hay uno que va para Contla; otro que viene de allá. Otro más que enfila derecho a la sierra. Ese que mira desde aquí, que no sé para dónde irá (...). Este otro de por acá, que pasa por La Media Luna. Y aún hay otro que atraviesa toda la tierra y es el que va más lejos» [13]. Es ese espacio que queda entre la frontera de lo que imaginamos vida y la frontera de lo que imaginamos muerte. Un espacio poblado de recuerdos, susurros, «un gentío de ánimas que andan sueltas por la calle» [14]. Es un laberinto especial porque, a diferencia de los otros laberintos, en éste se pueden atravesar los muros; a cambio, no se puede encontrar la salida, porque éste es el espacio más real, más veraz y más lúcido. Tal vez esto suene un tanto extremo; cuando hablo de la realidad de Comala en ningún momento quiero decir que éste sea un espacio realista (y por supuesto, realismo mágico no sería un término adecuado para definirlo). Todos sabemos que el final lógico de la vida es la muerte, pero muy pocos son capaces de sobrevivir en la conciencia de la muerte. La cultura suele tender a defendernos de esa conciencia: nos mantiene ocupados, nos distrae, crea instrumentos para el disfraz, aunque no para el olvido, ya que es en parte esa conciencia la que nos constituye en humanos. Pues bien, la veracidad, la sinceridad de Comala radica en que los personajes que la habitan tienen una conciencia absoluta de la muerte, y por esto, que estén vivos o muertos no es lo más importante de la novela. Rulfo nos ha dibujado un espacio incierto y ancestral en el que las fronteras entre la vida y la muerte son tremendamente ambiguas. Como pedía Rilke, allí cada uno posee su propia muerte, convive con ella y la sabe su fiel compañera; viven y trabajan para dignificar en la medida de lo posible esa muerte. Allí nadie puede permitirse el lujo de olvidar por un solo instante que va a morir, y también saben que es esa muerte propia la que dará el valor justo a sus vidas.

Y es esta conciencia extrema de la muerte, esta cohabitación con ella, la razón de que en *Pedro Páramo* se produzca con la confesión una relación peculiar. A diferencia de en *El llano en llamas*, conocemos móviles, intimidades y deseos, pero los conocemos porque no importa, ya nada importa, pues es la conciencia de la muerte la que preside esas confesiones. Como en *El llano en llamas*, la naturaleza continúa siendo hostil. Se nos sugiere que hubo un tiempo, un tiempo primigenio, en el que la vida era fértil, en el que aún quedaba un rincón para la esperanza, el crecimiento y el movimiento. Pero la Comala que nosotros conocemos es un lugar árido, infértil y sobre todo estático; un universo cerrado en sí mismo. Algunos personajes aún conservan un desconsolado deseo de huida, pero los más han aceptado que no hay lugar al que huir: «Ya de

[12] *Rulfo, Juan:* Pedro Páramo, pág. 69. *Edit. Cátedra. Madrid, 1986.*

[13] Ibíd., *pág. 118.*

[14] Ibíd., *pág. 119.*

por sí la vida se lleva con trabajo. Lo único que a una la hace mover los pies es la esperanza de que al morir la lleven a una de un lugar a otro; pero cuando a una le cierran una puerta y la que queda abierta es no más que la del infierno, más vale no haber nacido... El cielo para mí, Juan Preciado, está aquí, donde estoy ahora» [15]. Lo escalofriante es que ese aquí es la tumba. Pero, ¿cuál es la llave que ha cerrado todas las puertas? Según Octavio Paz, la soledad, el silencio, tienen las mismas raíces que el sentimiento religioso: «Es una orfandad, una oscura conciencia de que hemos sido arrancados del Todo y una ardiente búsqueda; una fuga y un regreso, tentativa por restablecer los lazos que nos unían a la creación» [16]. Tal vez Rulfo sea más escéptico, o al menos, sus personajes lo son, ya que ni siquiera se esfuerzan por perseguir lo que consideran definitivamente perdido; ese estado de unidad con un tiempo redondo en el que había lugar para el resurgimiento. Pero ya no es posible; efectivamente, fueron arrancados del Todo, porque: «Luego están nuestros pecados de por medio. Ninguno de los que todavía vivimos está en gracia de Dios. Nadie puede alzar los ojos al cielo sin sentirlos sucios de vergüenza. Y la vergüenza no cura» [17]. Estos personajes se confiesan, pero bajo sus confesiones no subyace la ilusión de que el arrepentimiento garantice el perdón; el perdón tiene que ver con el destino y la fatalidad de la comunidad, del cosmos, no con la vergüenza de un individuo. Dos de las voces más lúcidas de la novela son Dorotea y Susana San Juan; esta última es una conciencia extrema, con una vida extrema, dentro de un mundo ya extremo, y es este personaje el que nos susurra: «¿Y qué es la vida, Justina, sino un pecado? ¿No oyes? ¿No oyes cómo rechina la tierra?» [18] Bajo esta perspectiva, el tamaño del pecado no es demasiado importante. En realidad nadie juzga, nadie posee un código con el que sopesar el tamaño de los pecados y el tamaño del castigo correspondiente. El destino de Juan Preciado no es mejor que el de Miguel Páramo: los dos son igualmente ignorantes, en un principio, de sus muertes y los dos se hallan atónitos ante ese destino. Porque se trata de una comunidad que arrastra un destino de desdicha, que termina inexcusablemente encontrándose con la muerte; estos personajes ven los pecados de los otros pero no los juzgan porque, a su vez, se saben pecadores, y porque, además, conocen y asumen la existencia de un pecado mayor e irreparable, un pecado que va unido al hecho de estar vivos y de haber perdido honda y definitivamente la conciencia de un tiempo curvo y abrigador, como los vientres de las embarazadas; un pecado del que todos son responsables. Por esto nadie le reprocha nada a Pedro Páramo, no es que no vean sus pecados, sino que no se sienten suficientemente limpios como para el reproche.

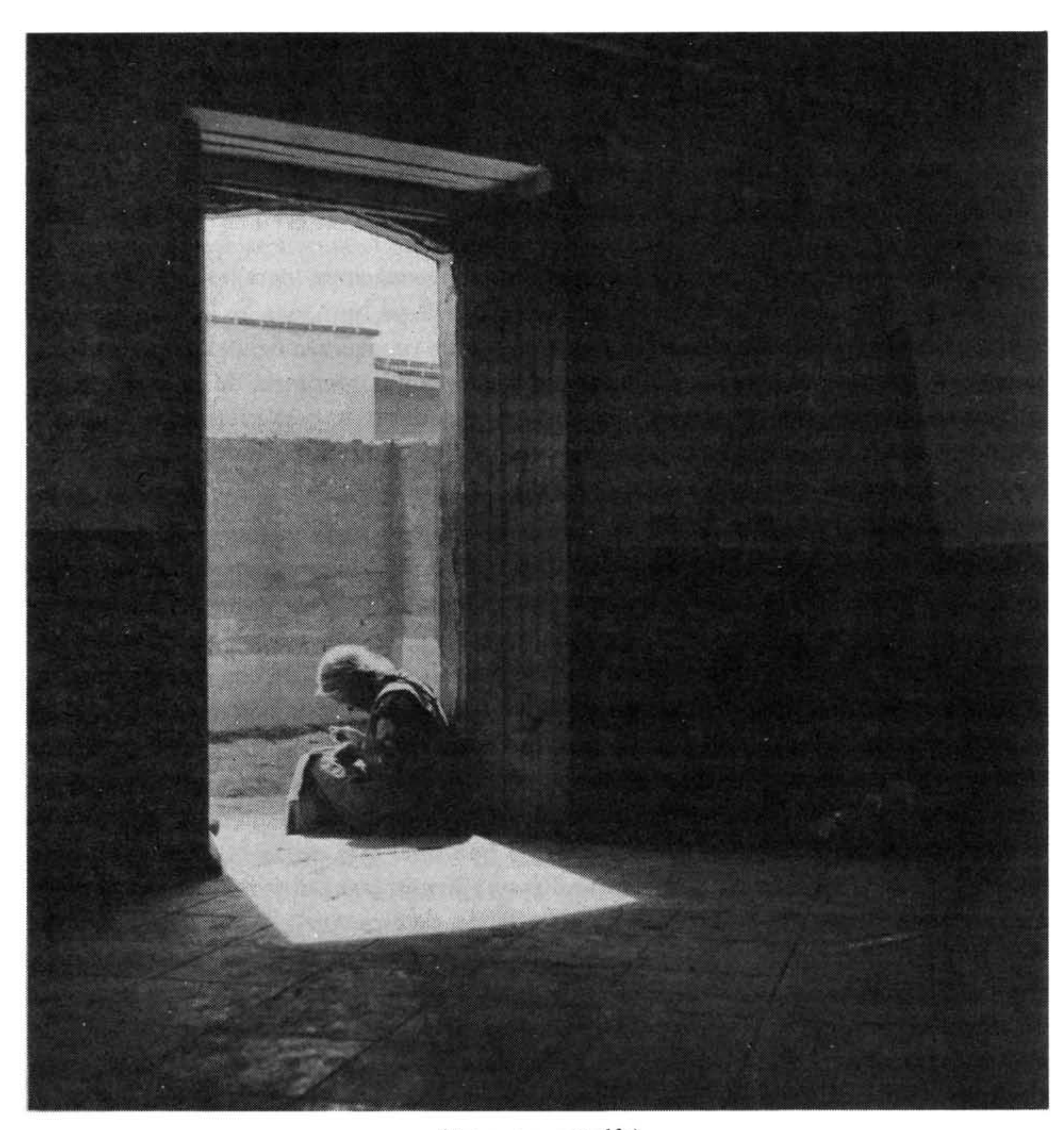
Es cierto que hubo otro tiempo, ese tiempo que habita en la memoria de Dolores Preciado, en el que se oían las voces de los niños por las calles, se podía oler la fertilidad de los campos, la vida no era agria, y aún quedaba un rincón para la inocencia. Pero ni siquiera aquél era el tiempo primigenio y redondo, era, simplemente, un tiempo de tránsito; y porque sabían que eran horas de tránsito, algunos huyeron, se fueron de Co-

[15] Ibíd., *pág. 135.*

[16] *Paz, Octavio:* El laberinto de la soledad, *pág. 19.*

[17] *Rulfo, Juan:* Pedro Páramo, *pág. 119.*

[18] Ibíd., *pág. 179.*



(Foto: Juan Rulfo)

mala huyendo del destino de desdichas y finalmente del rostro de la muerte. Pero hay algo que no podemos olvidar; Juan Preciado ha de regresar a Comala para intentar encontrar su origen, ese rostro de su muerte propia.

«Y era nuestra herencia una red de agujeros» [19]

Juan Preciado llega allí, a un pueblo sin ruidos que está en la mera boca del infierno, las casas invadidas de hierbas y las voces hechas de hebras humanas. Se lo había prometido a su madre; pero no fue tanto la promesa como la esperanza del origen y el renacimiento, la ilusión del regreso y el cobijo. Guiado por la memoria de la madre entra en ese pueblo habitado de susurros, de tiempos simultáneos, para presenciar, con más orfandad que nunca, el espectáculo ceniciento de la caída de las esperanzas.

De este viaje se han hecho todo tipo de interpretaciones; se ha querido ver en *Pedro Páramo* la versión mexicana del mito del eterno retorno, de la búsqueda del padre del paradigma clásico, de la búsqueda del paraíso perdido. Y es cierto, *Pedro Páramo* cierra un círculo. Pedro Páramo es el padre, el origen; Doloritas puede ser una Penélope ultrajada, Juan Preciado un Telémaco desconocido y Abundio una especie de Caronte desgastado. Pedro Páramo también es la ley, el padre común, el que engendra y quita la vida. Sin embargo, *Pedro Páramo* no se ajusta a ninguna de estas concepciones y a la vez participa de todas ellas. A pesar de las diferencias existentes entre las concepciones citadas, y sabiendo que esto es una simplificación, hay un elemento común a todas ellas, y que es a la vez lo que las separa de *Pedro Páramo:* en la cadena de acontecimientos que narran se percibe un último eslabón que es el que cierra la cadena; se trata del eslabón de la esperanza. Sí, en *Pedro Páramo* se entrecruzan y mezclan varios elementos míticos, pero es la ausencia de ese eslabón de esperanza lo que da a la novela de Rulfo su carácter específico, y así, el resultado final no es nada reconfortante; porque Rulfo no habla nunca del deber ser y porque *Pedro Páramo* no es sólo la novela de un mito, es también la novela de una sociedad, de una realidad, es, sobre todo, la novela del tono y el ritmo con que una comunidad intenta desenmarañar su existencia, apoyándose en los mitos, las ideologías, los anhelos, los dioses y las decepciones.

Juan Preciado desciende a Comala, entre la canícula de agosto, de la mano de los recuerdos de su madre. Y será conducido a través del laberinto de la memoria de Comala por Eduvigis Dyada, Damiana Cisneros, Dorotea... quienes como un extraño colectivo matriarcal introducen a Juan Preciado en un tiempo fragmentado y simultáneo. Juan Rulfo dijo que *Pedro Páramo* era un ejercicio de eliminación, y que: «Sí hay una estructura en *Pedro Páramo,* pero es una estructura construida de silencios, de hilos colgantes, de escenas cortadas donde todo ocurre en un tiempo simultáneo que es un no tiempo» [20]. Son esas madres sucesivas las que le abren a Juan Preciado la puerta del tiempo simultáneo, la puerta de la estructura de la memoria. Pero antes, lo primero

[19] *Poema náhuatl. Citado por Miguel León Portilla en:* Los antiguos mexicanos. *Pág. 113. Edit. Fondo de Cultura Económica. México, 1983.*

[20] *Benítez, Fernando: «Conversaciones con Juan Rulfo». En:* Inframundo. *Pág. 6. Edit. Ediciones del Norte. México, 1986.*

que Juan Preciado averigua de su padre es que es «un rencor vivo»[21]; su hermano se lo revela; más tarde descubrirá que Pedro Páramo es el tirano, el gobernante, la ley, también el padre. Pedro Páramo es la ley y esto sus hijos no lo pueden ignorar: «El caso es que nuestras madres nos malparieron en un petate aunque éramos hijos de Pedro Páramo. Y lo más chistoso es que él nos llevó a bautizar»[22]. Pedro Páramo es el gran padre común y, como dice Blas Matamoro: «Es el páramo de la muerte pero la firme roca donde se afirma el edificio del orden constituido conforme a la ley»[23]. Pero es un padre que no representa y hace cumplir la ley puesto que no hay ley fuera de su deseo y su voluntad (deseo y voluntad que pueden cambiar en cualquier momento) y Juan Preciado es hijo, como todos, de Pedro Páramo y de un colectivo de madres ultrajadas.

Carlos Fuentes, partiendo de la teoría de los arquetipos de Jung, en la que el arquetipo no es una representación si no la vida psíquica, el inconsciente de la comunidad, ve en *Pedro Páramo* el arquetipo de la tierra de los muertos. Efectivamente, frente a la búsqueda del paraíso perdido, el resurgimiento del héroe, los amantes originales, etc., en *Pedro Páramo* nos encontramos con el mundo de los muertos, y es alrededor de este arquetipo, alrededor de la conciencia de la muerte, donde se organiza el resto de los mitos.

Juan Preciado va a Comala porque lo lleva la ilusión, y como le dice Dorotea, eso cuesta caro. Lo lleva la ilusión del origen, de una reconciliación histórica imposible porque es hijo de una madre humillada y un padre cruel. Y lo lleva la ilusión del resurgimiento, y en lugar de esto encuentra su espacio, su rincón en el mundo de los muertos, acurrucado entre los brazos de Dorotea.

Pero de eso no es culpable Pedro Páramo; sí, «me cruzaré de brazos y Comala se morirá de hambre»[24], pero es que ninguno de los que allí vivían tenía los ojos limpios de culpa. Además Pedro Páramo no es sólo el tirano, el padre de los hijos de las chingadas; es una roca, como su nombre indica, pero esa roca tiene una herida y esa herida se llama Susana San Juan. Carlos Fuentes nos dice que la primera función de Susana San Juan «es la de ser soñada por un niño y la de abrir, en ese niño que va a ser el tirano Pedro Páramo, una ventana anímica que acabará por destruirlo»[25]. Cómo dudar de que el sentimiento que en cierta forma nos reconcilia con Pedro Páramo es el desaforado e imposible amor que siente por Susana San Juan. Cómo dudar de que lo único que podemos admirar en él es esa herida de la que habla Carlos Fuentes, aquel recuerdo infantil y las noches en vela contemplando los sudores, la belleza, la locura y el inexorable camino hacia la muerte de esa mujer. Cómo no conmovernos cuando conocemos que el deseo de Pedro Páramo sobre Susana San Juan es que ella «le sirva para irse de la vida alumbrándose con aquella imagen que borraría todos los

[21] *Rulfo, Juan:* Pedro Páramo. *Pág. 68.*

[22] Ibíd., *pág. 69.*

[23] *Matamoro, Blas: «El nombre del Padre». En:* Cuadernos Hispanoamericanos. *Pág. 415. Números 421-423. Julio-septiembre 1985.*

[24] *Rulfo, Juan:* Pedro Páramo. *pág. 187.*

[25] *Fuentes, Carlos: «Rulfo, el tiempo del mito». En:* Inframundo, *pág. 13.*

demás recuerdos»[26]. «¿Pero cuál era el mundo de Susana San Juan? Esa fue una de las cosas que Pedro Páramo nunca llegó a saber»[27]. Y es así porque pertenecen a esferas de la realidad absolutamente distintas. Pedro Páramo esperó treinta años a que Susana regresara: «Esperaré a tenerlo todo. No solamente algo, sino todo lo que se pudiera conseguir de modo que no nos quedara ningún deseo, sólo el tuyo, el deseo de ti»[28]. Pero ése no era el camino hacia Susana San Juan; porque Pedro Páramo, a su pesar, pertenece al mundo de la razón, a un mundo en el que la muerte separa y es el final. Sin embargo, para Susana San Juan la muerte no interrumpe nada; ella ama a un muerto, ama a un muerto con su cuerpo, ama el cuerpo de un muerto, y después de muerta sigue amándolo. Ella pertenece a la realidad de los deseos, de la infancia, los delirios y el tiempo simultáneo. La desdicha de Pedro Páramo es que su herida no es total; él intuye el universo de Susana San Juan, presencia lo que él entiende como su delirio, y aunque no puede dejar de amarla, tampoco puede dejarse atrapar por esa concepción de la muerte.

Sí, Pedro Páramo es el cacique, el violento conquistador, aquel que intenta cosificar y manipular la realidad, el que no sabe medirse de otra manera que no sea violentando la vida; pero al igual que Juan Preciado tiene un destino que no se corresponde con sus esperanzas, un destino que lo lleva a encontrar su lugar entre los muertos en lugar del resurgimiento en la historia, Pedro Páramo también tiene el suyo: su destino se llama Susana San Juan, y ella no hace otra cosa que recordarle que el amor y la pasión tienen tanto que ver con la vida como con la muerte, y que la única manera de alcanzarla habría sido aceptar la fragilidad del tiempo lineal y de la historia, asumir el rostro de su propia muerte sin rencor. Pedro Páramo podría haber sido el cacique perfecto si no se hubiera enamorado de Susana San Juan, pero es ese amor el que lo lleva a terminar desmoronándose como un montón de piedras.

Pedro Páramo es una gran novela socio-política, pero su grandeza como tal radica en no pretender darnos explicaciones ni juicios, sino en poner en juego todos nuestros sentidos (más allá de la ideología), y en avisarnos constantemente de que la realidad es mucho más compleja, más ambigua y secreta. *Pedro Páramo* tiene también la estructura de los mitos y nos atrapa con ella porque, aunque parezca que nuestros dioses han muerto, aún continuamos necesitando de esas formas ahistóricas, aún nos acompañan y nos ayudan a entender y a pensar la vida. Pero sobre todo, *Pedro Páramo* tiene el ritmo, la redondez y el espacio para el silencio que tienen la poesía o la música; como ellas, tiene la falta de soberbia necesaria para entregarnos más preguntas que respuestas. En esa estructura entrecortada, «hecha de hilos colgantes», acudimos, espectadores asombrados, al sonido de los murmullos bajo tierra, al ritmo de las conversaciones desoladas. Su lectura nos hace humildes y nos invita, como Susana San Juan a Pedro Páramo, si no a reconciliarnos, al menos a que no ignoremos el sonido de la muerte.

Guadalupe Grande

[26] *Rulfo, Juan:* Pedro Páramo. *Pág. 165.*
[27] Ibíd., *pág. 165.*
[28] Ibíd., *pág. 151.*

Dalmira y los monjes

Una mañana en Madrid, cuando yo andaba de corredor de plaza, me había echado a la calle con la flojera de los que ofrecían seguros de vida, enciclopedias, tampoco era asunto fácil el de los licores dulces. Yo llevaba el benedictine de Samos. Mi padre no creía en literaturas y me inclinaba al comercio. Las visitas había que hacerlas a la hora en que los establecimientos están con el suelo húmedo y con serrín, y de aquella mañana en un café alargado y estrecho junto a la glorieta de Quevedo recuerdo que estábamos entre corrientes de aire, lo que ya me daba aprensión a mis veinte años.

Saqué la muestra, y el argumento, no sé si inventado por mí, de que nuestro producto era muy bueno para el hombre que quisiera cumplir con una mujer:

—Mejor que la yohimbina que venden en las farmacias.

—¿Pero no es una cosa de frailes? —y el dueño del café señalaba unos latines que venían en la etiqueta de la botella.

En esto vi en la penumbra unos ojos. Y luego un pelo salvaje, y aquella boca, y el cuerpo joven que acaso resultara un poco delgado para los gustos de entonces.

La chica nos miraba a los dos hombres como si le interesaran nuestros negocios. Cuando salía el nombre del licor, parecía interesarse más. Así se fue acercando, y traía ocupadas las manos con los trastos de la limpieza. Yo vi que era un diamante en bruto.

—De dónde eres tú —le pregunté cuando pude pillarla a solas.

—De por ahí. Del mundo.

—El mundo tiene partes —la provoqué—, eso te lo habrán enseñado en la escuela.

—Y quién le dice a usted que yo haya ido a la escuela.

—Entonces, ¿sabes o no sabes cuántas son las cinco partes del mundo?

—Cada uno sabe lo que le importa.

—A ver, niño —me puse gracioso—, vas a decirme las cinco partes del mundo. Y el niño: Sí señor, las cuatro partes del mundo son tres: Europa y Asia.

Para vender había que manejar algunos chistes, y a veces los chistes eran muy malos. Dalmira era de Galicia. Así de vago, de Galicia. Empezamos a salir juntos de vez en cuando y ella seguía a la defensiva. Pero en los cines apenas había que hablar y Dalmira se embebía en la película, sin darse por enterada de que yo le metía un poco de mano. Recibí dinero de casa, que querían que trabajara pero que no me faltara de nada, y a la chica le compré ropa y cosas para su arreglo. Dalmira mejoraba a ojos vistas. Me gustaba haberla descubierto, trabajarla con unas manos de escultor, y ella era de un material agradecido.

—Habrás oído nombrar la sierra de Lóuzara —declaró al fin.

Le pregunté si había lobos.

—Y algunos que son peores que los lobos.

Dalmira habló del convento, que para mí era «la Firma»:

—Acuérdome de una vez que habían venido unas fiebres, ni los conjuros ni las boticas podían con ellas. Yo empezaba a ser moza y me mandaran a pedir ayuda para mi hermano que quedaba en las últimas. En el convento me daba gusto el olor de los alambiques, como un mareo muy dulce. Pues de la calentura salió mi hermano gracias a las hierbas que le subí de los frailes, que eran las mismas que le ponen a esa bebida.

Dalmira aprendía de día en día. Lo miraba todo. Callaba mucho. Nos conocimos al empezar el otoño y en Navidad la llevé a lo de Alforjas para la poesía. Pero cuando la vi soltarse como un pájaro que empieza a volar fue la noche de fin de año. Aquella noche anduvimos alternando por medio Madrid, el mundo parecía una bola dorada y no pensábamos que había gente callada y presos en las cárceles, tocaron el himno, mis amigos bohemios besaban a Dalmira con eso del cotillón. Yo no era celoso. A mí me gustaba que la admirasen, pero cuando amaneció y apagaron los focos de la Puerta del Sol conseguí que viniera a mi cuarto alquilado, que me servía de dormitorio y de oficina.

—No tengas miedo —la preparé en plan suave, porque yo ya tenía la vena de romántico.

—No va a ser mi primera vez —dijo ella—, te lo aviso para que no te remuerdas.

—Qué importa —dije yo—, lo que vale es encontrarnos a gusto.

Ella tuvo un detalle:

—Te lo juro, va a ser mi primera vez en una cama.

A mí me daba vergüenza hablar de estas cosas. Acaso recelé de aquella criatura gozada en los caminos oscuros, o en atrios de iglesia o en las mieses amontonadas, pero la fuerza de la edad estallaba en mi cuerpo y el de Dalmira se extendía a mi lado como un regalo de pascuas. Lo hicimos hasta saciarnos. Ella se quedó tranquila, pero vigilante, a veces pienso que dormía con los ojos abiertos... Así fue como la encontré cuando desperté pasadas las dos de la tarde, algo apartada de mí, pensativa en la orilla de la cama revuelta. Volvimos a las andadas y esta vez me pareció como si fuéramos un matrimonio. El almanaque de la pared tenía sin cambiar la hoja desde sabe Dios cuándo, y ella se levantó en combinación y se entretuvo en poner el taco nuevo, con un 1 de enero muy marcado y en rojo. Entonces soltó ese refrán de siempre, lo de año nuevo vida nueva.

—Y qué te parece a ti que nos prepara el año que empieza —me dijo.

—Lo que bien empieza bien acaba —le dije—. Seguro que me dan un buen premio, a lo mejor el de la Vendimia en Jerez.

—¿Y eso te renta mucho?

—Algo cae, pero lo que uno quiere es que sus versos los lea la gente.

—He estado pensado toda la noche, y te digo que lo de vendedor no es lo tuyo. Tú debes dedicarte a lo que te gusta y esta menda va a ser la que traiga la pasta.

—Pero con quién te crees que estás tratando —protesté muy caballero, con indignación.

—No he dicho que vaya a ser puta. Lo que quiero es ser comisionista yo misma, me parece una vocación como otra cualquiera.

Esa palabra, la «vocación», me hubiera extrañado oírserla antes, pero ya nada me extrañaba en Dalmira.

—Mira que éste no es oficio para una mujer —y me callé que tampoco lo era para un hombre.

—En el Nodo salió una mujer que conducía un tren en Bilbao.

—Mira que no iba a ser nada propio —le enseñé una botella: *Benedictorum patrum* y todo lo que sigue, *monastica formula a monachis elaboratus...*

Siguió haciendo limpiezas a salto de mata, aquí lo tomo y allí lo dejo, y a la hora del cine nos encontrábamos, que eso no lo perdonaba Dalmira. Luego alternábamos por ahí, y ella seguía con aquella manera suya de estar lejos y reservona. Por las noches disfrutábamos en mi cama, que era de plaza y media, y después fumábamos con la luz apagada. Entonces sí se soltaba a hablar, y era siempre sobre lo mismo. Como si tuviera una obsesión muy clavada. La chica de Lóuzara sacaba historias como pueden leerse en un libro de cuentos, era una vez un peregrino que llegó con un tesoro al convento, o soldados de la francesada corridos a tiros por los frailes, también la ocurrencia del hermano lego que se escapó para ir por las ferias con una cabra que daba consejos, hasta que los llevaron a él y a la cabra al manicomio de Conxo... Los padres y los abuelos de Dalmira labraban las tierras altas del convento. Un hermano suyo, o sea de Dalmira, había quedado manco en la guerra y servía en la gasolinera que a lo mejor era del convento. Dalmira debía de estar en la idea de que al convento pertenecían hasta los mozos y las mozas, y yo acabé sabiendo los ferrados de alrededor del convento plantados de nabos, el cosechón de las pavías de la huerta de los frailes, la sombra de los castaños de los frailes que cubría media provincia si uno se fiaba de aquellos informes...

Un día, en fin, Dalmira me dio el ultimátum. Que se le estaba pasando la vida. Yo sabía que no podría detenerla y acordamos que hiciera una prueba. Pasmado quedé cuando remató la semana con ocho o diez pedidos, que yo no los conseguía ni en dos meses. Siguió saliendo, creciéndose día a día. Una vez le oí algo sobre el espionaje industrial, así como suena:

—Esos tipos del Karpy —decía—. Pero peor los del Kalisay. Y los curas del Carmelitano, que no hay peor cuña que la de la misma madera.

El elixir bienhechor que decía el prospecto (y eupéptico y carminativo) empezó a prosperar y Dalmira estaba haciéndose una hembra de bandera. Yo era perezoso para dejar la cama y me pasaba el día leyendo, y tocante al negocio no hacía más que pasar a limpio los pedidos que traía la vendedora, primero eran de las tiendas de la Corredera Baja, pero pronto fueron de José Antonio y de Sol, y de las confiterías tan finas de la carrera de San Jerónimo, que a mí me daba vergüenza entrar.

—Y hoy —me lo soltó encima del buró—, ese pedido de Bellas Artes.

De pie, con los brazos levantados hacia el pelo y reflejada de cuerpo entero en la luna del armario, mi socia tenía una figura espléndida. Ahora sabía arreglarse o mandar que la arreglaran con un estilo intrigante que gustaba mucho a los hombres. Yo hubiera preferido que no la depilaran las piernas, el tener aquel poco de vello por toda la piel

no le quitaba gracia, creo que mayormente se la ponía. Y otro triunfo fue introducir la marca en los economatos, que les gustaba a las señoras de los militares... Todo así de feliz, hasta una mañana que llamó el cartero con una carta, y esta vez venía para entregar en mano. Yo firmé sin darle mayor importancia. Dalmira iba ya por la puerta para marchar a lo suyo, y en cuanto olió el sobre certificado vi que suelta las cosas de su trabajo de corredora de plaza y se quita los zapatos de tacón alto, como si de golpe le hubieran dicho que la tierra había cambiado su giro. Había que echarse a temblar. Dalmira era mirar con aquellos ojos y adivinar lo que fuese, parecía cosa de brujería... Abrí el sobre que traía el membrete del representante principal. Porque en realidad yo era un representante del representante principal, y Dalmira, como si dijéramos, era mi representante mandataria...

—Anda, lee la excomunión —me dijo.

La carta del colegiado era mercantil, y traía en mayúsculas lo de rescisión y lo de fehaciente. A «la Firma» (al convento) le habían ido con historias. Yo no era celoso. Una viajanta tiene que ser amable con los dueños y los encargados de compras, que si pase usted misma a ver la bodega, que si la trastienda, aquellas lenguas no sabían lo difícil que era el mercado de los licores dulces... En éstas, se había echado Dalmira en la cama, encima de la colcha. Se recostó con cuidado contra el cabecero, sin los zapatos pero con las medias bien estiradas. Encendió un Camel y la vi más misteriosa que nunca. Habló muy poco:

—*¡Os monxes do demo!* —Para los repentes hablaba en gallego—. ¡Ni a mil leguas de distancia la dejan a una!

Era un mal momento y me apliqué a consolarla con que no se había acabado el mundo. Que justo andaba yo mirando para entrar de plantilla en La Estafeta. Que siempre habría otras representaciones aunque fuesen subordinadas, Dalmirita, qué te parecería el Marie Brizard. Ella sólo quería el benedictine de Samos. En la media luz que entraba del patio tomé del estante la botella que quedaba de muestra, redonda como una mujer, con su papel de plata que le bajaba por el cuello. Y en la etiqueta la mole del monasterio. Leí, como quien reza, los latines de la leyenda:

—*Perantiquae Abattiae samonensis... monastica formula a monachis elaboratus...*

Entonces me vino una gana urgente de acostarme con aquella moza de la sierra sagrada. Esta vez era un deseo morboso, como si fuera robársela a alguien. Se resistió un poco, porque ya había ido a la peluquería. Pero al fin se vino a razones y fue una despedida gloriosa, luego Dalmira se fue de modelo a Barcelona, y dicen que a Angola con un general portugués.

Antonio Pereira

Obra inédita de Miguel Hernández

Últimas publicaciones, nuevas consideraciones

A Francisco Giménez Mateo, «in memoriam».

Entre 1985 y 1986 aparecieron cuatro libros que recopilan escritos de M. Hernández (MH). Las ediciones se deben a dos de los máximos conocedores de la obra hernandiana: por un lado, A. Sánchez Vidal presenta *MH. Epistolario* y *El torero más valiente. La tragedia de Calisto. Otras prosas,* en Alianza Tres, Madrid, 1986, núms. 170 y 177, respectivamente; por otro, J. C. Rovira da a conocer el facsímil y la transcripción con sus variantes textuales del *Cuaderno de «Cancionero»* y *Veinticuatro sonetos inéditos,* ambos publicados por el Instituto «Juan Gil-Albert» de la Excma. Diputación de Alicante, 1985 y 1986, respectivamente.

Largo es el proceso de recuperación de textos inéditos de la creación hernandiana, comenzado ya en 1946, y que aún no ha concluido. Parte de lo publicado era ya conocido, al menos por referencias y reseñas parciales. No obstante, lo novedoso no supone, en absoluto, lo mejor de la producción literaria de MH, pero sí sirve para completar y comprender con más hondura y veracidad su evolución vital y artística.

Epistolario recoge 112 cartas autógrafas de MH (entre noviembre de 1931 y enero de 1942), de las que 46 ya habían sido publicadas total o parcialmente, y otras 17 —las dirigidas a Cossío— eran dadas a conocer previamente por Rafael Gómez (Ediciones de la Casona de Tudanca, Santander, 1985). La correspondencia recopilada es importante, con todo: descuellan, amén de las familiares, las enviadas a un ramillete de egregios e influyentes escritores; pero todavía restan otras de relevancia, como las remitidas a Josefina Manresa, su mujer; otras han visto la luz en lugares distantes: A. Loche («Infancia, adolescencia, vida de provincia de MH», tesis doctoral, Facultad de Magisterio de Roma, 1963) incluye una carta a E. Azcoaga (3 de junio de 1941) y nosotros recuperamos una misiva en romance irregular a Francisco Galán (el hermano de Fermín Galán), en noviembre de 1936, aparecida en *Canelobre,* Alicante, núm. 6.

En el epistolario no figuran cartas literarias donde se alardee de intención estilística, sino que más bien obedecen a exigencias vitales. Su valor radica en los rasgos testimoniales y en su carga emotiva plena de naturalidad, espontaneidad y realismo. Los breves envíos de pésame y ánimo a los padres de Ramón Sijé son la hermosa muestra del gran calor humano de su sincerísimo concepto de la amistad (Madrid, 14, 17 y 19 de enero de 1936). El más auténtico MH habla apenas sin titubeo, e inunda sus escritos

de una insistente solicitud de recuperación de ilusiones, de abandono de la pobreza, de supervivencia en definitiva. Sus especiales circunstancias le inducen a escribir pidiendo, dictado por la necesidad (necesidad de salir de sus ausencias, de su sino fatal): y

Es que no sé escribir cartas, Guerrero, amigo, y sufro mucho cuando lo hago...,

escribe en Madrid, sobre junio de 1935. Resuena en su correspondencia un constante, lastimero y triste lamentar de una penuria quejumbrosa. Pide dinero para viajar y pide trabajo, pide ayuda para publicar y para representar su teatro, pide recobrar la libertad y para que su familia sobreviva, pide para mantenerse vivo, sin más, y para resistir a la enfermedad, el chantaje y la inhumanidad carcelaria:

Odio la pobreza en que he nacido, yo no sé... por muchas cosas... Particularmente por ser causa del estado inculto en que me hallo... (a J. R. Jiménez. Orihuela, noviembre de 1931),

Lo que yo quisiera es trabajar, en lo que fuera con tal de tener sustento (a E. Giménez Caballero, Madrid, 19 de diciembre de 1931),

No puedo leer por no tener libros, escribir por no leer, estudiar por no leer también, luchar porque mi enemigo es mi arma: la poesía (a F. García Lorca, Orihuela, 30 de mayo de 1933).

El acopio del epistolario ha sido posible gracias a la costumbre de Hernández de copiar o guardar los borradores de sus envíos (aunque estos duplicados se conservan en mal estado y con letra pequeña y borrosa):

... letra tan enrevesada y microscópica que a mí mismo me cuesta trabajo aclarar,

confiesa a J. Bergamín (Orihuela, junio 1934); en otras ocasiones se han hallado porque en prisión se le forzaba a escribir en una misma y lacónica carta a varios receptores. Las notas aclaratorias son de una ayuda inestimable, aunque quizá podrían ser más amplias; en casi todas ellas se adivina la participación de Ramón Pérez Alvarez, amigo de MH, también poeta y encarcelado en el Reformatorio de Adultos de Alicante. (Pérez Alvarez se encuentra con una vastísima recopilación de datos, testimonios y documentos para confeccionar una valiosa biografía del poeta oriolano).

El estilo de sus cartas tan sólo se afecta en dos ocasiones, vencido por un recóndito complejo de inferioridad: una, al dirigirse por vez primera al «dulcísimo J. R. Jiménez», desde Orihuela (noviembre, 1931), y la otra, a F. García Lorca (30 de mayo de 1933); aparece como cursi y pedante, rebuscado y alambicado sintácticamente, recordando sus primeros escarceos literarios en los que engola su voz. Así en la despedida a García Lorca:

Hasta la tuya, que no venga roncera, te abraza saludándote, él, yo,

que repetirá al dedicar el auto sacramental a su amigo Sijé:

Ramón: Con lo más puro de mi amistad, en mi primer hoja caída, yo, otoño, el libro: Miguel. (julio, 1934.)

Así y todo, lo habitual en el epistolario es un registro espontáneo y coloquial, que en ocasiones cae en vulgarismos (mantenidos en su producción artística): «antiayer, malerido, ¡habrán tantos ahora!, no habemos más que mentirosos o la primer noticia».

Tras el dolor por verse librado de quintas y sus intentos de ingresar en la Marina,

pretende continuar estudios de periodismo; pero no logrará zafarse de su autodidactismo. Ya desde sus primeros poemas era consciente de que adolecía de demasiado claras

> ... imitaciones
> harto serviles y bajas,
> reminiscencias y plagios
> y hasta estrofitas copiadas
>
> («Carta completamente abierta. A todos los oriolanos»),

pero, propenso a la mímesis, pronto procurará abandonarlas: «Algún día será que quede libre de extrañas influencias» (expresa a Sijé desde Madrid, 2 de diciembre de 1931). No obstante, su aprendizaje a través de la lectura se rastrea fielmente en sus composiciones —no sólo en poesía sino también en teatro, desde Calderón y Lope, hasta J. Dicenta y García-Lorca, Azorín, Alberti, Bergamín e, incluso, Pemán o Ardavín—. Diseminadas aparecen sus recientes lecturas: A. Nervo, Darío («y dice tanto mío»), Tagore, Balzac, Baudelaire, Shaw, Gourmont, Andreiev, Rémy, Ortega, Gómez de la Serna, Bergamín... Su concepto de amistad se define, en la anteguerra, por la coincidencia en el ámbito artístico; dice a Sijé:

> Haz amigos míos a los tuyos, poetas del cielo de Verdaguer y de los airiños de Rosalía,

lee a Wilde («amado tanto por ti —Sijé— que conoces casi toda su obra y por mí que apenas la conozco», y a Machado y a Unamuno («mi padre [tachado: nuestro padre, casi desconocido]». (Para algunas influencias de Machado y Unamuno véase nuestro próximo libro *El teatro de MH (Las tragedias de patrono entre el drama alegórico y las piezas bélicas,* Alicante.) Por otro lado de Valle proceden ciertos usos lingüísticos del auto sacramental: así el juego de palabras, fónico, «luna lunada» que recoge —a través de Lorca— el empleo anterior de Valle, «luna lunera», en *Luces de bohemia,* esc. 10, acotación final, o el efecto de eco del coro de modernistas que cantan en torno al «burlesco y chepudo» Dorio de Gadex (esc. 4.ª):

> Dorio.—El Enano de la Venta.
> Coro.—¡Cuenta! ¡Cuenta! ¡Cuenta!
> Dorio.—Con bravatas de valiente.
> Coro.—¡Miente! ¡Miente! ¡Miente!...

antecedente de los cuatro Ecos de *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras (QV),* cuya función se ciñe al papel de la conciencia y del espíritu del Bien, por medio de sugestivos resortes dramáticos en réplicas e intervenciones con corte de claros visos de ballet trágico (alrededor del perturbador Deseo):

> Deseo.—¡Nada!: laderas que gimen.
> Eco 1.º—¡Crimen!
> Eco 2.º— ¡Crimen!
> Eco 3.º— ¡Crimen!
> Eco 4.º— ¡Crimen! *(QV,* II, 9).

Y no hay que desestimar esta mención del ballet, porque a MH no sólo le «atrae irresistible el cine», sino que también siente predilección por la zarzuela. La disposi-

ción de los personajes en sus dramas como figuras corales, sus movimientos, y el empleo de una lengua poetizante plagada de paralelismos y correlaciones, y todo un amplio retoricismo no se hallan lejos de las zarzuelas de moda. Su delectación hacia el musical género chico era tal que sobre 1938, en plena guerra civil, recorría dos kilómetros a pie para ver el teatro de «varietés» desde Cox a Callosa. Además MH confía, ya de joven, en la partitura melódica de famosos pasajes zarzuelescos para componer letras de euforia y ánimo sobre sus aficiones juveniles: así escribe la letra del «Himno de La Repartidora» —equipo de fútbol de la calle Arriba, en Orihuela— sobre la música de *Las Leandras,* y sobre la misma fecha, alrededor de 1927, ironiza con otra copla contra los equipos rivales (Los Yankes, nacidos de buena cuna, y Los Iberia, de la calle de la Acequia), entonada sobre los sones de «El Pichi». Tanto la estrategia dramática como el diálogo proporcionan la clave para interpretar incluso *El labrador de más aire (LA)* como una obra musical, con estructura propia de zarzuela rural (plagada de contrastes: escenas de ámbito familiar y social; quejas íntimas y colectivas; humor y severidad; amor y lucha social; trabajo y odio. Musicalmente no resulta difícil imaginar una profusión de marchas, arias, etc.). Y es que brotan con asiduidad las reminiscencias zarzuelescas; cuando Encarnación aconseja a su primo Juan, el labrador de más aire, que no quiera a Isabel, la antipática hija del impertinente cacique, él responde:

Eso mismo digo yo,
y mi corazón que sí,

que corresponde a las palabras de Julián en *La verbena de la Paloma:*

De un lado la cabeza,
del otro el corazón,
éste dice que sí,
ésta, dice que no.

También *La parranda,* de L. Fernández Ardavín, estrenada en 1928, posee algunas relaciones con *LA*. Según testimonio de sus coetáneos (F. Giménez Mateo, F. Andréu, L. Fabregat, J. Sánchez, R. Pérez Alvarez, etc.) tras ver y leer zarzuela de este autor decía MH que de inmediato quería escribir una obra similar.

Tampoco hay que desdeñar que con la llegada del cine se difundiera aún más el gusto del público por las zarzuelas *(La verbena de la Paloma, La reina mora, Carceleras, Doloretes, Curro Vargas...).* E incluso la primera película sonora, *La aldea maldita,* de 1929, dirigida por F. Rey, procura retratar el paisaje y el alma de Castilla muy en la línea postnoventaiochista que alcanza a MH en la citada *LA*.

A la impetuosa aspereza descalificadora que emplea en las cartas a F. García Lorca (refiriéndose a otros escritores y críticos), es sustituida en sus últimos momentos por una admiración sin reservas a V. Aleixandre:

... leyendo tu libro me siento un primitivo, Vicente, tan aplicada está tu sensibilidad poética y tan trabajado tu sentimiento en lo universal (Alcázar, 24 de junio de 1941).

De su amistad con Sijé, destaca, en las cartas presentadas por Sánchez Vidal, sus tempranas discrepancias, dado el carácter dominante de Sijé (9 de noviembre de 1932, a R. de los Reyes), y las turbias relaciones entre el mismo Sijé y Bergamín, lo que permite además acabar con la costumbre de identificar *El Gallo Crisis* con *Cruz y Raya:*

¡Qué rabioso tiene, amigo Bergamín, a nuestro Sijé en sus juicios de nuestra revista! [tachado: y a mí también, ¿sabe?] (diciembre de 1934),

Ya me explico lo de su posición respecto a la revista nuestra: ve en ella —¿no?— catolicismo exacerbado, intransigente, resultante de la soledad y el carácter soberbio e impetuoso de Sijé, que la escribe. Yo no le diré nunca nada porque se irritaría (enero, 1935).

Después de estas palabras, que parecen suscritas por el propio Miguel, le remuerde la conciencia por su separación espiritual y se lamenta a J. Guerrero (enero, 1936):

Yo estoy muy dolorido de haberme conducido injustamente con él en estos últimos tiempos.

(Una panorámica del pensamiento de Sijé y, sobre todo, su influencia en el auto sacramental de MH a partir del boceto autógrafo *El amante de su muerte,* puede verse en nuestro artículo *El pensamiento influyente de R. Sijé: utopía y ucronía como alternativas de la realidad republicana,* UNED, Alcira, Valencia, en prensa.)

El hecho de que MH escriba desde Madrid en su primer viaje (2 de diciembre de 1931) a Sijé con el pseudónimo de «Jorge Lorca» evidencia su admiración hacia el escritor granadino. Su trato fue, sin embargo, desigual: al parecer, Lorca no le brindó una abierta amistad. Miguel lo admira y lo envidia. En su primera carta, tras haberlo conocido en Murcia —enero de 1933—, se dirige a él con (nerviosas) fluctuaciones en el tratamiento lingüístico («Usted-contigo»), y le reclama que procure representar o recomendar su teatro, en especial *El torero más valiente (TV).* Ante la despreocupación de Lorca le escribe con dureza:

¿No se estrena *TV?* Bueno, hombre. Será que no vale la pena, hice esa tragedia por aliviar la mía...

Moléstate un poco más por mí, hazme el favor. No te escribo más: ésta es mi última carta.

Si para ti no significa nada mi amistad, para mí mucho la tuya.

(Sobre la influencia lorquiana en la obra de MH, sobre todo en el teatro, véase el rastreo de fuentes que llevamos a cabo en «García Lorca: influencia en un teatro social», *Empireuma,* n.º 9, Orihuela, 1987.)

La carta que Miguel envía a Bergamín, en junio de 1934, confirma lo que ya se había afirmado (a pesar del «lapsus mentis» de Sánchez Vidal): que fue el propio MH el que propuso el título definitivo de su auto sacramental, que pasó por varias y significativas propuestas:

Vidas de perfección, título entre ascético y místico, con un plural que contrasta con la particularización argumental de la figura central (el Hombre); un plural que autoincluye al lector (Hombre colectivo), mostrándonos el camino de perfección para llegar a Dios. Desechado y tachado este título, pensó el poeta otro no menos esclarecedor: *Vía primera.* Ahora es Santo Tomás el que se nos aparece, y no debía andar muy lejos la alusión pues existe latente una filosofía neotomista, neoescolástica en todo el auto sacramental. Vía primera ¿para alcanzar a Dios o para conocer su existencia? En este último sentido parece interpretar todo el auto R. Sijé: «El campo [...] es la prueba plástica de la existencia de Dios». Nuevamente tachado, optó por el de *La Danzarina Bíblica,* con el que presenta la obra a Bergamín; pero el título se ciñe exclusivamente a un pasaje del auto (III, a, 3), reminiscencia del baile de Salomé y la decapitación de San Juan Bautista. Bergamín le propone cambiarlo; el poeta le dirige entonces su escrito

con el cambio: «Ahí van esos dos nombres: *¡Quién! te ha visto y ¡quién! te ve* y *El hombre, asunto del cielo,* si tiene amigo Bergamín alguno y no le son bien parecidos éstos dígamelo». En el último título desechado, *El hombre, asunto del cielo,* se evidencia el concepto de completa fusión entre lo humano, lo terreno, y la divinidad, lo supremo; a partir de aquí y en toda la obra existen diseminados detalles que resaltan una involuntariedad panteísta, es decir, una base heterodoxa de su pretendida religiosidad cristiana. El título definitivo, pretenciosamente barroco, procede de unos dichos populares muy frecuentes en Orihuela («quién te ha visto y quién te ve», por un lado, y «no eres ni tu sombra», por otro). Frente a las pasiones de la carne, se destaca ahora el protagonismo del hombre como figura compleja y conflictiva del drama, en su acepción alegórica de «humanidad».

Así, pues, el título según el borrador ya lleva la tilde propia de las partículas exclamativas, aunque J. Urrutia se empecine en que no deba portarla: *¡Quién! te ha visto y ¡quién! te ve.*

Por otro lado, leyendo con detenimiento el epistolario también se evidencia lo que la crítica textual atenta de A. Sánchez Vidal pone de manifiesto: las tres versiones de *El silbo vulnerado (SV* 1.°, concluido como libro entre fines de 1933 y principios de

1934; *SV* 2.°, de enero de 1935; y *SV* 3.°, al que añade otros sonetos de asunto pastoril y los de *Imagen de tu huella* para conformar *El rayo que no cesa (RC7*, al que agrega la «Elegía a R. Sijé»).

Tópico insistente en las biografías hernandianas ha sido el de destacar su único y gran amor, referido a su novia-esposa J. Manresa. No empero, podemos reseñar que las relaciones afectivas entre Miguel y Josefina se enfriaron (menudean también las cartas) alrededor del verano de 1935, según confesó asimismo la propia viuda (recientemente fallecida). Sin duda, mantuvo buena amistad con la escritora cartagenera María Cegarra «en la que pienso tanto», «¿Por qué no nos veremos con más constancia?» (le dice desde Madrid, septiembre, 1935), con la pintora y dibujante de la *Revista de Occidente,* Maruja Mallo, y quizás —según se ha aventurado— también podamos recoger los nombres de Julia Escamilla y María Salomé.

De la ideología izquierdista de MH, poco se recoge en sus cartas: ni Miguel era un teórico ni se exhibe ante los que le conocían. No obstante, algunas citas perfilan su carácter político. Antes del conflicto bélico, la preocupación del poeta oriolano se ceñía a procurar el éxito, la fama y el dinero con su poesía y su teatro: «Mi única ilusión sería... ganar mucho, mucho dinero» (a Sijé, Madrid, 12 de diciembre de 1931), «Sé que no es posible que tarde en representar» (a C. Fenoll, Madrid, 12 de junio de 1936). Pero los dos testimonios más relevantes son los dirigidos a Neruda (Orihuela, enero, 1935) y a J. Guerrero (julio, 1935). Del poeta chileno se despide así: «Aquí me quedo cultivando la pobreza, la tierra de mi huerto y la poesía»; y es que ya P. Neruda le había escrito (4 de enero de 1935):

> ¡Qué pesado se pone el mundo, por un lado los poetas comunistas por el otro los católicos y por suerte en medio Miguel Hernández hablando de ruiseñores y cabras!

Mientras que a J. Guerrero Ruiz le remitirá, sobre julio de ese año, la carta clave más reveladora de su proceso ideológico, porque en ella se explicita el cambio experimentado en su pensamiento; en relación con *QV* proclama:

> Ha pasado algún tiempo desde la publicación de esta obra, y ni pienso ni siento muchas cosas de las que digo allí, ni tengo nada que ver con la política dañina de *Cruz y Raya,* ni mucho menos con la exacerbada y triste revista de nuestro amigo Sijé. [...] Estoy harto y arrepentido de haber hecho cosas al servicio de Dios y de la tontería católica.

Pero más sorprende que ya iniciada la cruenta rebelión militar en 1936, no haya comprendido el inmediato futuro: «¿Hasta cuándo se prolongará esta sangrienta situación?» pregunta a Cossío, desde Orihuela, agosto de 1936. Es el momento en que finaliza su drama *LA,* pieza que, a pesar de su fraseología revolucionaria, consiste en una historia de amor perturbada por conflictos sociales; y tal como explicó a C. Fenoll (12 de junio de 1936),

> ... el personaje, mejor, los dos personajes centrales de la obra, los estoy creando a mi imagen y semejanza de los que siento que soy y quisiera ser,

refiriéndose a Tomaso y a Juan (gracioso enamoradizo, humilde y leal, el primero; valeroso luchador contra las injusticias de los estamentos sociales y atractivo enamorado a la vez, el segundo).

También conocemos con certeza, al fin, que se deben a su pluma las biografías de

los toreros Espartero y Reverte de la enciclopedia *Los toros* de Cossío, quien lo mantuvo contratado como secretario particular, pagándolo de su propio peculio.

De la Sexta División guarda MH un grato recuerdo y buenos lazos con su capitán, Esteban. Sobre 1938 escribe dos canciones de exaltación y ánimo, con música de Lan Adomián. La primera la dedica a la Sexta División, y la segunda —con letra compartida con Margarita Nelken, basada en ligeras modificaciones de la anterior— se difunde como el nuevo Himno de la República Española. (Ambos textos se publicaron en junio de 1987 en la revista *Maómèno,* n.° 1, San Javier, Murcia; y con las partituras aparecerán en *Canelobre,* Alicante).

Los últimos momentos de la vida de nuestro poeta se presentan muy oscuros, y no han sido revelados con fiabilidad. La enfermedad y la muerte sobrevienen a MH entre chantajes y presiones para que se retracte de sus ideas y de sus escritos. Para ver a su esposa se le obliga a casarse según el rito eclesiástico el 4 de marzo de 1942, y se obstaculiza su traslado al Sanatorio de Tuberculosos de Porta Coeli en Valencia. Testigos de excepción fueron L. Fabregat y R. Pérez Alvarez; José Sánchez recoge el inédito testimonio del carcelero, Ocetta, oriolano también, que presenció las visitas intimidatorias del padre Vendrell, enviado por L. Almarcha. Asimismo una carta (testimonial) inédita de Vicente Hernández, hermano del poeta, a Vicente Escudero Esquer lo relata con detalle (Orihuela, 8-9-1975; respeto la grafía):

> ... cuando fui a ver al Ovispo Almarcha para pedirle ayuda para mi hermano me dijo que no podía hacer aora nada porque «él no me quiso hacer caso cuando le propuse rectificara de sus ideas y de sus escritos».

Pero lo más confortante de MH estriba en que nos regala un mensaje de esperanza, siempre sobreponiéndose a las circunstancias más adversas. Sus cartas (y su poesía) están rociadas de este constante superar dificultades y vicisitudes en una actitud esperanzadora que preconiza el perdón, la concordia y el optimismo más real. No llega a mostrar rencor o malestar sino una serenidad estoica, una relajación resignada con tintes de alegría aun cuando ya sabe que está condenado a muerte (cartas a su familia y cuñadas, Madrid, 5 de febrero de 1940); y todas estas muestras, ya en la cárcel:

> Pero volveremos a brindar por todo lo que se pierde y se encuentra: la libertad, las cadenas, la alegría y ese cariño oculto que nos arrastra a buscarnos a través de toda la tierra (a la familia de C. Fenoll, 31 de mayo de 1939),
>
> ... vuestra salud seguía siendo buena, como lo sigue la mía (a su familia, 24 de junio de 1940),
>
> ... y lo importante [...] es dar una solución hermosa a la vida (a C. Rodríguez Spiteri, Alicante, 26 de enero de 1942).

El segundo libro que edita A. Sánchez Vidal es más interesante en el sentido de que recupera una pieza teatral inédita, de la que sólo conocíamos dos breves escenas, y fragmentos de un conato de novela o ejercicio narrativo.

El torero más valiente es la obra dramática más floja de MH. Dada su escasa calidad teatral y la repudiación del autor, según creía erróneamente la fiel veladora de sus originales, se había impedido conocerla hasta ahora. Además el manuscrito, casi ilegible, se hallaba incompleto y en mal estado: ello ha obligado al editor a «restaurar» (o rellenar) algún pasaje. Aquí comienzan los peros que se le pueden apuntar a Sánchez Vidal:

la edición adolece de una crítica textual que explique y aclare su aportación, evitando suspicacias. Tampoco aparecen ni la enumeración de los versos ni nota alguna a pie de página que pueda ayudar a la mejor comprensión del texto (arfe, caireles, etc.). Quizás el responsable también podría haber alterado los nombres de Bergamín y Gabriela por los de Birlador y Carmela, tal como pide Hernández a García Lorca en carta de diciembre de 1934. Otros errores son ya de bulto al no ser explicados o puestos de relieve, quizá debidos al autor, quizás al transcriptor: fallo de tinta en el v. 344 (transeúntes / / verme); el v. 698 está mal ajustado tipográficamente:

Soledad.—A esto.
José.—¡Cómo habéis traído

que debe ser un solo verso octosílabo; sobran las tildes de «porqué» en el v. 880 y «zaíno» en el 1504; en la acotación de III, p, 3, pág. 110, dice Gabriela donde ha de figurar Pastora; en los vv. 2080 y ss. hay confusionismo y sinsentido por una mala adecuación de los signos de puntuación: es preciso añadir una coma al final del v. 2080, cambiar el punto por coma al final del 2083 y seguir entonces con minúscula:

... Mi padre, v. 2080
un bruto de los mayores
(y que perdone el piropo,
que aún le favorece enorme),
quería... v. 2084

Finalmente, encontramos otra errata (escamoteada), ya que falta un verso que rime (con «cayada») para completar la redondilla, y leemos repetido el mismo verso inoportunamente.

MH se basa para redactar *El torero más valiente (TV)* en la muerte de Ignacio Sánchez Mejías (11 agosto 1934) y en la supuesta rivalidad con su cuñado Joselito. La obra es concluida en torno al final de octubre de ese año. Es escrita en verso de arte menor y supone un homenaje a sus amigos de Madrid: Gómez de la Serna, Cossío —con quien ya trabaja— y Bergamín, al que la dedica.

El argumento de la obra se basa en un leit motiv muy del gusto hernandiano: una doble pasión amorosa (acto 1.°: José-Soledad, Flores-Pastora) que acaba trágicamente (con las muertes de Flores —acto 2.°— y José —acto 3.°—), dentro de un esquema ruralizante estereotipado del enfrentamiento entre varones de la misma clase social, con alusiones forzadas a la honra. Este es el molde que luego matizará y complicará en *LA*. El protagonista también aquí está amparado por la madre; la figura paterna no suele aparecer entre los protagonistas hernandianos, y, si aparece o se le menciona, suele ser para inferirle reproches (como hace Pinturas) o para resaltar su carácter negativo (como el antagonista en *LA*, don Augusto, padre de Isabel). En la historia dramática se citan de soslayo otros motivos de trasfondo social muy velado (torear para ganar dinero) o la actualización política —que nunca abandonó MH— como la denuncia entreverada al gobierno del bienio negro (al que asestará un durísimo golpe con *HP)* por el incremento del paro: «a lo que está dedicada media España», y esta ambigua alegoría más peyorativa que meliorativa, referida al toro que no embiste:

y ya no se iba
comunista obrero
al partido rojo (vv. 1690-2).

En definitiva, en este envoltorio taurino, en un formato de coso, MH nos presenta una alegoría del hombre abocado a su soledad, a un sino fatal. José ama, busca el encuentro con Soledad, que vive en la calle de la Fortuna, cuya rueda se relaciona (en términos bergaminianos y sijenianos) con suerte; y se codea, como suerte taurina, con la muerte. Hasta que llega ésta, la vida del hombre, la escena del gran teatro del mundo, se llena de insolidaridad, de incomprensión e, incluso, de maledicencia. El sentirse solo entre multitudes identifica más aún al hombre protagonista de *TV* con el torero mismo, según el aforístico criterio del maestro Bergamín, como veremos.

La trama amorosa y la ambientación taurina sirven de fondo a las verdaderas intenciones del autor. En la obra se respira un hálito existencialista entroncado con las tres variantes temáticas de MH: vida, amor y muerte. En estos valores se resuelve la evolución de metáfora a símbolo del toro, que mientras vive en libertad es símbolo de fuerza y procreación.

El resultado estético es muy desigual. MH destaca más como poeta que como dramaturgo; y son los alardes poéticos los que se salvan en su teatro, auténtico teatro poético, escrito o no en verso. Las más acuciadas lacras de *TV* son, no empero, su palabrería (el hablar demasiado), la falta de coherencia diegética y psicológica y la inadecuación de estilos idiomáticos con las situaciones dramáticas: se detiene y entretiene la acción con larguísimas tiradas de versos o se trunca la expectación suscitada para relatar una insulsa historia (Pastora y el tonto del cuento). Dado el simbolismo de Soledad, su sorprendente visita a José habría de hacerse más verosímil dramáticamente con una puesta en escena imaginativa que resalte lo de enigmático de su imprevista actuación; si no, no tendrá sentido la doble aclaración amorosa de Soledad y José (vv. 756-775), y el inmediato recato de ella, tras el atrevimiento primero. Asimismo resulta brusco que al iniciarse el segundo acto, después de la separación crispada de los cuatro enamorados, aparezcan Pastora y Flores casados y Soledad y José a punto de hacerlo. Ello se debe a la incongruencia psicológica que MH no lima, porque construye su drama obedeciendo a las exigencias del posterior desarrollo y no ensambla el proceso de la historia con el discurso dramático. Los personajes, desde el principio, se nos muestran ya hechos, con sus resentimientos y sus desconfianzas: el orgullo y el egoísmo posesivo de José le inducen a malinterpretar al humilde y sincero Flores, y le hacen confundir su megalomanía con el cuidado de su honra (I, 6). Sin embargo, el autor no desdeña a la figura del héroe: lo presenta con una aseveración religiosa, entre seria y popular, como una sentencia:

Amor como santidad
soledad y tiempo requieren (vv. 265-6),

y lo deifica al sentirse custodia sostenida por los brazos de los admiradores (I, 3). Tampoco se resiste el dramaturgo a no incluir una figura de contraste, para aliviar la tragedia: Pinturas funciona en *TV* como un tenue gracioso, en especial en el acto primero, en el que alterna intervenciones de una ignorancia bobalicona con golpes de humor sobresalientes:

Duros, *niños de pañales,*
algún seno artificial,
puros con sortija, igual
que dedos episcopales,
todo lo echaba la gente... (vv. 245 y ss).

A partir de la fase posterior del segundo acto (II, p), el comportamiento de Pinturas se modifica —como ocurrirá con Tomaso en *LA*—: deja de ser el bobo o la figura del donaire y pasa a ser el personaje serio que relata y explica los sucesos de la tragedia; no abandona, no obstante, en su exposición el tono bufo de tragicomedia, que pone de relieve el sino fatal del torero, del hombre (al relatar la heroica valentía del torero que se juega la vida, y la muerte que le sobreviene de un botellazo, ante el toro). En el tercer acto, Pinturas alcanza la humilde cordura que en *LA* caracterizará a los moderados Gabriel y Blasa, la madre de Juan. El hiperproteccionismo de la madre en *TV* abre el drama y destaca la fragilidad del ser querido por medio del juego metafórico-metonímico «cera»: identificando el amor (materno) y la muerte (de José).

Estructuralmente la obra se compone de tres actos que se organizan en fases (como cuadros: dos en el acto segundo y tres en el tercero). Predominan desde su inicio las premoniciones fatales de la madre, preocupada hasta la obsesión por la suerte de su hijo; también miedos y malos agüeros expresan Pastora y las gentes de la boda en el segundo. El acto primero transcurre entre los amores incipientes de José y Soledad, por un lado, y de Flores y Pastora, por otro. Se cierra con el conflicto entre José y Flores, ya que aquél no permite que Flores pueda exhibir a Pastora, hermana de José, como un galardón que le robó; por lo que Flores asimismo impide las relaciones entre José y Soledad. El segundo acto se inicia, inesperadamente, dijimos, con que las parejas se han reconciliado; Pastora, ya casada, y Soledad, por casar, preparan la fiesta de bodas, mientras los dos cuñados se aprestan a ir a una corrida benéfica en auxilio de los parados. Después de varios cantos populares, surge la tragedia: Flores muere de un botellazo en la plaza. La maledicencia populachera acusa a José de no ayudar a Flores en el trance, y el rencor de las dos jóvenes nace y se nutre de esta injuria. El principio del acto tercero supone un inciso (se cambia el decorado por primera vez, hasta ahora siempre en la casa de José): nos encontramos en un café, en la tertulia del Pombo. Ello sirve para dar entrada a opiniones taurinas de figuras ilustres como Bergamín o Ramón. Continúa el malestar en casa: José no logra reconciliarse con Soledad y con Pastora. Finalmente, en un nuevo cambio de decorado, contemplamos el resultado de la tragedia última: José yace sin vida herido por un toro.

La escena casi siempre está —en su dialéctica simple y sencilla— agitada, sobrecogida: temores, recelos, ilusiones, venganzas, intolerancias. Para mantener esta expectación, Hernández, se apoya en el recurso de las «relaciones», esto es, la narración de sucesos que están ocurriendo u ocurrieron fuera de la escena, pero que son importantes para el desarrollo de la acción. Esta técnica continuará en *HP* y *LA*. Algunas son bellas muestras de la valía versificadora del poeta MH: así la fascinación que suscita en la madre el temor de lo enigmático y la osadía de José, al relatar su primera corrida (vv. 83 y ss.); las descripciones de las fiestas de toros (Pinturas, I, 2; José, I, 3) o la descripción del entierro de Flores por Pinturas (II, p, 1). Y es que lo mejor de *TV* son sus intermedios líricos. Destacan con valor autónomo las cancioncillas de tipo tradicional en la

boda (II, a, 4; celebrada sin la presencia del esposo). En sus seguidillas, descuellan las continuas premoniciones como cantos populares y la adaptación de las canciones de malcasada, ya que no se basa en el desamor sino en la tragedia que le arrebatará a su compañero. También es excelente el romance de ciego sobre la muerte de Joselito (versos 1298-1393) y la expresiva cuarteta —en su ruptura sintáctica arcaizante—:

Ciego.—Burladero, burladero,
de qué te burlas tú, di,
si no es del amor torero
de la triste yo de mí. (vv. 2875-8).

La estructuración de las bodas es idéntica a la que un año después empleará para el cuadro de los vendimiadores en *HP:* cantos y bailes / tratamiento del conflicto (aquí premonición fatal) / cantos y bailes.

También se consigue cierta eficacia dramática con las voces y las coplas populares en «off», que acusan a José de inhibirse por envidia (III, p, 1), mientras que Pinturas pretende defenderlo.

De igual modo, la lengua de *TV* peca de un alambicamiento excesivo e impropio de los personajes y de la situación: cultismos sintácticos (negación previa a la afirmación adversativa, anteposición del adjetivo y quiasmo):

Pastora.—... aunque el cuerno fuera
no navaja cabritera,
sino picadora lanza.
Y tan seguro lo dijo
en su **torero** arrebato
que tenemos para rato
un hermano *yo, tú* **un hijo** (vv. 38 y ss.),

juegos paronomásticos («la vara, avara», vv. 104-5), amaneramiento de las formas («a la sombra de tu luz / a la luz de mi sombra», vv. 547 y 550) o paradojas («tan precioso desdén», v. 699). Por otro lado, tampoco omite coloquialismos flagrantes e hibridismo de registros («poético» y coloquial): «el que fue tanto más cuanto», v. 76; «corriente» y «sonante»; «amores a la torera», v. 765; gitanismos (achares...). Llega el escritor a recurrir a la inocente explicación de un mote («jupiterino»), prueba palpable de su verborrea de principiante autodidáctico («como el mayor de los dioses / vibras rayos», vv. 2065-6), tal como hizo en sus primeros poemas, sobre sus recientes conocimientos de retórica y métrica.

Un estruendo metafórico se esparce incontrolado:

Pastora.—¡Qué trueno de aclamaciones!
Ya lo comía a abrazos
mientras se hacían pedazos
las manos a bofetones. (vv. 165-9).

En ocasiones, resulta expresivo y muy cercano a Lorca, como la definición del toro —«un horror y dos puñales», v. 88—, o esta repoetización de la manida tradición:

¡Cuánta sonrisa se abría
sólo por que yo advirtiese
una provisión de perlas
en dos **barandas** de dientes! (vv. 353-6),

o éstas más personales:

ya el atardecer, lucero
berrendo en negros corceles
salía a pastar estrellas
por las dehesas del Este. (vv. 323-6).

En última instancia, la importancia de *TV* estriba en considerar esta tragedia española como un verdadero banco de pruebas para llegar a *LA*, porque *TV* ayuda a explicar el proceso de madurez literaria que MH experimenta desde *Perito en lunas* hasta *El rayo que no cesa* en su poesía y desde *Quién te ha visto* hasta *El labrador de más aire*, en el teatro. De tal modo que no sólo *Los hijos de la piedra (HP)* es un ensayo aislado, sino que también *TV* indagaba ya en la línea que agota con *LA*, obra que podemos, pues, considerar como la culminación teatral del segundo MH. Además en *TV* se aprecian numerosísimas relaciones internas con otras obras hernandianas (anteriores y posteriores); lo que ratifica que toda su poética y su simbología, sus incursiones temáticas y sus pruebas metafóricas con o sin inversiones de estructura (es decir, aplicaciones contrarias) sufren una evolución de constante presencia (continuidad y variaciones) en su obra completa; sin tenerlo en cuenta, muchos de sus poemas últimos no se captarían con la exactitud y la profundidad exigidas. Examinemos algunas de estas recurrencias poéticas y teatrales. De *Perito* mantiene las alusiones taurinas en acuciado hipérbaton (el toro que precipita su cornamenta sobre el torero, descrito como imitador del lagarto o del caimán por sus colores):

Gabriela.—Acero del carmesí
imán, corrió el cuerno enhiesto,
el toro, diciendo: esto
que llevo yo es para ti. (vv. 125-28).
Ramón.—... su taurino uniforme
que un bello caimán lo hacía
de rizos y resplandores
o un lagarto vertical
todo lleno de faroles... (III, a, 2; vv. 2163-7).

El motivo táurico («varonil, solemne», v. 336, como el «masculinamente serio» de «El niño yuntero») continúa con referencias ahora a *El rayo* («toro y masculino») y a *LA* (destino mortal e identificación con el amor):

Pinturas.—Por ser fiel a su destino:
... ...
... un fulgor acerado
de muerte a la muerte vino. (vv. 229-232).
José.—Amor es toro ejemplar. (v. 726).

La instantaneidad de la pasión amorosa también se expresa de modo muy próximo a *El rayo*, empleando recursos poéticos cancioneriles, que hemos de entender como más librescos aún que relacionados con la tensión «vitalismo-tragicismo» propia de *El rayo* (la mirada provoca el amor; y la herida de amor, la muerte):

José.—y me dio al mirarme la muerte (v. 396)
Rayo es el amor, ¿oís?

Rayo es el amor sin trueno. (vv. 710-1).

La alusión a la casa vacía de «Canción última», en *El hombre acecha,* se reitera obsesivamente en los actos primero y tercero:

José.—... se fue mi alegría
y mi casa está vacía... (vv. 890-1)
soledad sombría
de mi alma y mi casa
sin amor vacía. (vv. 2454-6).

Y estas otras muestras tan del gusto hernandiano en boca de la amada-amante (que «no hacía más que ser hermosa», v. 393; también en el soneto «Ser onda, oficio, niña, es de tu pelo», en torno a 1934, reza: «No tienes más que hacer que ser hermosa»):

Soledad.—Con un temor de quererte
te quise para marido,
con un temor de perderte,
de que viniera mi muerte,
¡ay!, sin haberte querido... (vv. 1047-1051: II, a, 1),

cuyo antecedente aparece en *Quién te ha visto:*

Esposa.—Con un temor de amor, sobre la siembra,
en mí fue concebido.
Esposo.—Con un temor de hacerlo y de perderlo.
¡con qué temor lo hice! *(QV,* I, 22; vv. 204-4).

También del auto retoma la definición de «Dios, que, anillo / perfecto», III, a, 3; vv. 2361-2, aquí ahora relacionado con el coso taurino:

Esposo.—Es el único acomodo
que hallarás, bueno y sencillo,
al fin; el Perfecto Anillo,
el Sin-Por-Qués y el Por-Todo. *(QV,* I, 1; vv. 77-80).

E incluso un mínimo detalle metafórico *(libar* = besar) se rememora espléndidamente en *El rayo:*

... raptor intrépido de un beso,
yo te *libé* la flor de la mejilla.
Pinturas.—«¡Flores!» aquí, «¡José!», allá,
¡cuánto *liban* en los dos! *(TV,* II, a, 2; vv. 1137-8).

Hasta *HP* se prolongan, al menos, dos efectos, uno poético y otro más teatral; el primero combina la querencia y el cuido de la grey y el sentimiento afectivo de los protagonistas (en *HP,* Retama y Pastor):

Flores.—un rebaño de quereres
... ...
con unos balidos...
que me parten... el alma *(TV,* I, 44; vv. 458-461);

y el segundo, cuando al final de *TV* (III, p. 1; p. 159) se pasea en alto el cuerpo céreo de José, como luego se enarbolará simbólicamente a Retama, inerte, abriendo la manifestación contra el cacique.

También *LA* recupera y adapta ciertos movimientos y juegos escénicos simples de *TV:* si Pastora entona una triste canción de amor frustrado en hermosa correlación diseminativo-recolectiva (III, i, 1; vv. 2415-2448) mientras riega los tiestos de casa, en *LA* hará lo propio Encarnación (I, 1, 3); e incluso el sentimiento esquivo de «Soledad, que va a pasar sin mirar a José al interior» *(TV,* III, i, 4; p. 142) se repetirá en *LA,* cuando Isabel sale indiferente a Juan y éste la detiene asimismo («Isabel, que pasa en dirección a la puerta de la calle sin atender a Juan», *LA,* II, 2, 3; p. 735, *O. C.,* Losada, 1973, 2.ª ed.); inmediatamente, el rechazo de Soledad a José (III, i, 4; vv. 2682-9, con 15 réplicas) obtiene su paralelo, en *LA,* en el juego rápido de deseos y realidades, de fascinación y desenmascaramiento, entre Encarnación y Juan, sobre la soberbia de Isabel *(LA,* II, 2, 4). En cuanto al texto poético, algunos usos muy sugerentes anticipan versiones ulteriores; todos siguen y aclaman al héroe con escándalo:

Pastora.—El que mi hermano provoca
de grada en grada amarilla
en cuanto su zapatilla
la plaza toca.
No se acalla el vocerío
en toda la tarde. (I, 1; vv. 5-10)
José.—y una multitud alegre
de ojos que me seguían
siguiendo a los pies transeúntes. (I, 3; vv. 342-4).

y su correlato más feliz en las palabras de Blasa, la madre, en *LA,* referidas a su hijo, el protagonista:

Entró en la plaza con tanta
arrogancia y bizarría,
que a estar la plaza vacía
la llenara con su planta
...
Los ojos del mocerío
se fueron detrás de él,
unos destilando miel
y otros celos de su brío. (I, 1, 6; vv. 415-428).

La muy expresiva metáfora doble (cosificación-animación) que espeta don Augusto, el cacique de *LA:*

Me vendrá estrecha la vida,
en el espacio más ancho,
hasta no ver que se marcha
la suya por su costado (III, 3, 1; vv. 3518-21)

aparecía (aplicada nuevamente al círculo taurino) en *TV:*

Bergamín.—¿Te viene estrecha? la vida
en un anillo tan ancho... (III, a, 3; vv. 2363-4);

fragmentos que traen a la memoria otros que insisten en esta lucha entre opresión y libertad desde *QV* hasta el proyecto último de *Cancionero,* pasando por *HP* y *LA* (continuidad y variaciones siempre) tal como comprobamos en «Trayectoria bio-bibliográfica de M. Hernández (suplemento de *Maómèno,* n.º 9, San Javier, Murcia, invierno, 1987):

Este mundo de cadenas
me es pequeño y exterior. *(O. C.*, p. 405).

Pero además de estas interrelaciones tan estrechas en su obra completa, Miguel aún recibe, a las claras, influencias ajenas que no desdeña. *TV,* en este sentido, supone el eslabón que obedece notoriamente al espectro influyente de Bergamín, abandonando paulatinamente el hálito sijeniano de *QV,* y que todavía se mostrará en *HP.*

De las reminiscencias clásicas también se desprende la capacidad emuladora de MH: dos momentos repoetizan las *Coplas* de J. Manrique:

... un papel
en la mano, en el valor
un león. (vv. 157-9),

(«¡A los bravos e dañosos, qué león!, copla XXVI), y la temeridad del torero y su efímera fama, expuesta como al tablero:

José.—que aunque tú al juego no atiendes
tu vida está en la jugada
de cada instante y perdida
has de verla y has de verte?
Yo me agrego a la partida,
y sé ganarme la vida
cuando me gano la muerte (II, a, 1; vv. 1080-6);

y al Lope de *El caballero de Olmedo* («la gala de Medina, / la flor de Olmedo») saben estos dos versos:

la flor de las hermosuras
y la flor de los claveles (vv. 347-8).

Ahora bien, de todas las influencias contemporáneas recibidas por MH —amén de *El torero Caracho* de R. Gómez de la Serna, e incluso Juan Ramón o Lorca— destaca la huella bergaminiana, no suficientemente resaltada por la crítica. Miguel es buen conocedor de la obra de Bergamín, al que dedica *TV* y hace aparecer como personaje (en su primera redacción). Con anterioridad, la revista *Cruz y Raya* (julio-septiembre, 1934) había publicado *QV,* fuertemente influido por el pensamiento de Bergamín. Son muchos los pasajes del auto sacramental en los que podemos rastrear lecturas bergaminianas. Veamos algunos de ellos y cómo se mantiene el poder influyente en *TV.*

Entre las obras que más pudieron influir en el auto está *Mangas y capirotes* (1933). Un ejemplar es recibido por Ramón Sijé dedicado por el autor en diciembre de 1933. En esta obra, Bergamín explica de modo muy peculiar el «teatro independiente, español y revolucionario del siglo XVII» por la fe religiosa popular que lo animaba y de la que era reflejo. El libro terminó de imprimirse el 17 de junio; aunque la fecha es muy ajustada a una influencia neta en *QV,* no puede descartarse que el espíritu bergaminiano esté presente en MH. Además no debemos tener en cuenta tan sólo *Mangas y capirotes,* sino también sus obras anteriores: *La cabeza a pájaros* (1933), *El cohete y la estrella* (1923), *El arte de birlibirloque* (1930), *Caracteres* (1926) y las obras dramáticas *Tres escenas en ángulo recto* (1925) y *Enemigo que huye* (1927) (regaladas ambas a Sijé), y *La estatua de don Tancredo* (1934).

En *Enemigo que huye* se registra un paralelismo con *QV*, en cuanto al significado de los personajes y al contenido de la obra: el Diablo funciona como el Deseo hernandiano, e Inocencia y Amor se traslucen en Perdita y Damita del madrileño, respectivamente:

Don Juan.—No me fío de ti.
Diablo.—Y haces bien.
Don Juan.—¿Por qué?
Diablo.—Porque el hombre no debe fiarse ni de su sombra,
y yo lo soy. (Edic. de 1973, *La risa en los huesos*, Nostromo, Madrid, p. 110).
Eautontimoruremos.—¿Qué buscáis en mí?
Diablo Físico.—Tu perdición. *(Ib.*, p. 147).

Frente a la mentira del Diablo se erigen la inocencia y el amor:

Perdita.—Mi nombre es Perdita.
Diablo.—Es verdad: tu nombre es **inocencia.**
Perdita.—¿Por qué?
Damita.—Porque todo lo que se pierde por **amor,**
se gana por amor.
Diablo.—Menos el Paraíso.
Perdita.—Mientes.
Diablo.—Eso quiero, eso puedo y eso soy.
Perdita.—Mentira.
Diablo.—Tú lo has dicho. *(Ib.*, p. 124).

En otras ocasiones la influencia de Bergamín repercute en el léxico de MH en *QV;* los juegos de palabras paronomásticas («burlando y birlando») del escritor madrileño se repiten en el autor; «en vilo y en vuelo» *(Mangas*, p. 207) pasa a una réplica de la Virgen en MH:

yo te velo,
siempre en vela, siempre *en vilo;*
yo tu sosiego vigilo
con mi amor, que va de *vuelo. (QV*, 1, 5; vv. 461-4).

(amén de la transparente alusión sanjuaniana).

«¡Qué mentira de verdad!» del auto rehace el procedimiento paradójico de *La cabeza a pájaros:*

Si la música dijera la verdad,
mentiría. (edic. de 1981, Cátedra, p. 122).

En otros pasajes Hernández retoma ritmos similares para sus canciones tradicionales: el «Siega que te siega que te segarás» del auto parece retomado de *Enemigo que huye:*

Sapo.—Mira que te mira Dios;
mira que te está mirando;
mira que te has de morir;
mira que no sabes cuándo. *(Ib.*, p. 104).

También coinciden en motivos anecdóticos de la cosmovisión neobarroca: así el bí-

blico canto del gallo en *Enemigo que huye,* donde Hamlet dice que no puede seguir a su padre (disfrazado de fantasma):

(Cae desmayado y rueda por el suelo. **Canta un gallo.**) *(Ib.,* p. 54).

o el macabro de los gusanos de la muerte:

Hamlet.—(Saca una calavera.)
¡Te conozco, intelectual!
El tiempo fue la carcoma de tu cabeza y las ideas se te pudrieron en el cerebro llenándolo de gusanos; de fantasmas de tus pensamientos, de gusanos de ideas; porque una idea es el fantasma de un pensamiento y un pensamiento es un gusano. Ahora sí que estás solo con tus pensamientos; solo con tus gusanos. *(Enemigo que huye, ib.,* p. 69).

La «lentitud taurina» con la que el Hombre vive su muerte *(QV,* III, p, 6; v. 3379), es recordada por las palabras de Bergamín a la misma muerte y en un fragmento subrayado por la pluma de Sijé:

¿dónde me guía
tu tardo pie, pisando torpe y lento,
más que sobre la tierra sobre el viento? *(Mangas,* p. 89).

La relación de lo taurino con lo religioso se explicita en *El arte de birlibirloque:*

El público debería callar en la plaza, como Pepe-Illo exigía, **religiosamente.** El toreo es claro silencio luminoso (p. 85).

En *El torero más valiente,* Miguel hace afirmar a su personaje Bergamín (Birlador):

Es el toreo
un arte muy cristiano,
muy católico hispano
arte de burlas y de veras...
y el más valiente
es aquel que trabaja
mirando al cielo, a Dios, y no a la gente. (III, a, 1; vv. 1938-52).

Constantes son las citas de *Mangas y capirotes* en que el arte —poesía o teatro— se caracteriza por su esencia católica o hispana (siempre en la línea que seguirá aproximadamente MH en *QV):*

La raíz tomística del teatro católico español penetra más hondo: porque es la del pensar existencial mismo (p. 55).

El acto orgiástico de la tragedia griega es en la comedia española católica, auto sacramental (p. 70).

El compromiso artístico entre Iglesia y Monarquía es tan evidente que se llega a aceptar y propugnar el origen divino del monarca:

Del cielo viene el buen Rey;
no hay Rey bueno si no viene del cielo. *(Mangas,* p. 110).

Por fin, son coincidentes otros pensamientos que se plasman en el auto del escritor aún pueblerino; la conversión de la Carne, los cinco Sentidos y el Hombre en *QV* se

propicia por la palabra de Dios difundida por la Voz-de-la-Verdad a través del aire y aprehendida por el oído; Bergamín había dejado escrito:

... porque la fe es por el oído y el oído es por la palabra de Dios, según el apóstol (p. 36; repetido en p. 52),

y además proporciona citas de los grandes dramaturgos del Siglo de Oro que ilustran este mismo pensamiento:

decía Calderón:
«*los vientos* en voces altas,
en voces bajas *los ecos*» *(ib.*, p. 180).

Con la lectura de *El arte de birlibirloque (entendimiento del toreo)*, 1930, M. Hernández pudo sentirse atraído o despertar en él un sentimiento poético no lejano a su vivencia pastoral. Hay algunas referencias que nos transportan sintagmáticamente o semánticamente al uso del toro en *Perito en lunas* y *El rayo que no cesa*. Del primero se intuyen huellas bergaminianas en la relación con la luna, «la terrible media luna» (p. 79), que dice el madrileño; para la octava III, «Toro», por su altanero y original enfoque, el melodramatismo entre gloria y tragedia para el torero, bien pudo invertir el aforismo siguiente:

En una corrida de toros la tragedia es siempre imposible (para el torero): la única tragedia posible sería la del toro. El torero que evoca a la muerte apaga las luces de su traje con su sombra: se suicida como torero al despojarse de su aparente inmortalidad, de su artística gloria; y perece, falseando lo humano, por la comprobación mortal y lamentable de su propio esqueleto melodramático (p. 36);

por otro lado, el menosprecio al griterío del público, al estar frente a frente solos toro y torero, y la alusión a lo artístico del toreo («de liras el alma te coronas») en la octava IV, «Torero», nos hacen seguir la pista a través de este aforismo:

... torea siempre de espaldas al público (...), porque, aunque la plaza sea redonda, el público lo tiene siempre detrás: delante está el toro (p. 58).

En *El torero más valiente* reitera José:

verlo desamparado
en medio de tanta arena,
estando la plaza llena,
a la furia del cornado. (II, a, 1; vv. 1018-1021).

Miguel describe en los cuatro últimos versos de la octava IV, una cogida, significativamente; y Bergamín va a explicar la muerte del torero provocada por el rayo, choque entre el deseo *de vencer del toro* a su enemigo y éste que lo burla birlando (ansias de amor y reprobación moral en *El rayo que no cesa)*:

...el torero birlibirloquesco sí choca luminosamente con el toro, produciendo un cortocircuito que le mata electrocutado. Y es que el *torero* verdadero quiere morir del *rayo* y no del trueno; no del susto (pp. 87-88).

Con *El rayo que no cesa* hay otras coincidencias: la comparación verbal y taxativa «como el toro» (p. 32), *cfr.* soneto 23, que se abre y se cierra con idéntica proposición:

como *el toro burlado, como el toro;*

«como el toro burlado»... Bergamín había escrito también:

Engañado por la túnica sangrienta muere *el toro,* como el dios *burlado,* envuelto en la de su propia sangre... (pp. 81-82).

También José, el protagonista de *El torero más valiente,* afirma:

A la muerte desafío
burlándola ante los cielos. (I, 4; vv. 802-3).

Una de las características que debemos remarcar como original del cuño hernandiano (es decir, no calderoniano o mimético) estriba en haber inscrito su auto en la naturaleza, en el paisaje. Años antes que esto mismo fuese resaltado por Sijé («la influencia de la emoción racional del campo... el campo como mundo perfecto: como imagen, como estilo, como idea», *El Gallo Crisis,* 1934), J. Bergamín había escrito en *El cohete y la estrella* (1923):

La naturaleza y el espíritu —lo que llamamos naturaleza y lo que llamamos espíritu— son los dos extremos en contacto. El que quiera entender, que entienda. (Bergamín, 1981, p. 56.)

y más adelante, en el mismo libro:

Una religiosidad existe cuando se define en el espacio, cuando se hace positiva *(ídem,* p. 57).

Sin duda que el poeta oriolano coincide con los aforismos bergaminianos, que con mucha probabilidad conociera. Más explícito es aún el autor de *La cabeza a pájaros* (1925-1930) quien exclama con gracia espontánea y sutileza reflexiva, como el primer M. Hernández:

La poesía es humana —terrenal— sencillamente porque es divina. (Sonrisas.) ¡Naturalmente que es divina! Naturalmente *(ídem,* p. 118).

Pero quizás el testimonio más relevante de la relación entre MH y Bergamín lo ofreciera éste a Marie Chevallier, poco antes de 1974; testimonio capital para la explicación ideológica de la génesis de *QV:*

Cuando me presentó, en 1934, el auto sacramental, *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras,* tuve que hacer yo el «censurable censor» y *hacerle quitar algunas tiradas profascistas.* Fue poco lo que tuvimos que suprimir, algunas tiradas, unos versos. Miguel lo aceptó sin dificultades.

Más que de novela, «stricto sensu», cabría hablar, para referirse a *La tragedia de Calisto,* de restos muy fragmentarios de unos apuntes precoces en incipiente proceso de narración, debido a los muy numerosos paréntesis (que en su aspecto entrecortado presentan audaces metáforas). Más bien, pues, parecen notas destinadas a una ulterior redacción o simplemente al desahogo interno del joven escritor. No hay ya referencias narrativas posteriores de MH: es decir, debió de ser un intento que no prosperó nunca.

Sin duda, es el inédito más atractivo e interesante de lo recientemente publicado, pues se trata de unos pasajes de fuerte sabor autobiográfico, en los que descuellan recuerdos escolares y familiares: desde los mapas de la Península Ibérica en relieve, sobre

el suelo del patio (deuda de la pedagogía manjoniana), hasta los ingratos sinsabores de la relación paterna.

La fecha de redacción debe de girar en torno a 1932, momentos ligeramente previos o coetáneos a las composiciones de *Perito.* Se perciben en estas notas tanto fugaces u ocasionales hallazgos narrativos como flagrantes errores, o deleite en lo soez y vulgar de la cotidianidad, en especial, de las expresiones toscas e improperios de baja estofa.

Estilísticamente sorprende el humor y la ironía que llega al sarcasmo, atacando a los jesuitas que regentaban la escuela:

> El ángel orinador iba acompañado por el p. «Bacalao», que con su negrura parecía una mosca al lado de la leche (p. 175),

revelando una educación que reprimía, sexualmente también, a los jóvenes. Salpica a veces un tufillo quevedesco, no logrado, y quizás prematuro:

> ... Padre Moratal, tan delgado que parecía estar siempre de perfil (p. 173),
> ... la esquina en danza (p. 175),
> ... encargado de repartir el contenido de los calderos: un caldo blanco y deslavado del poco aceite con pan y cortezas de tocino... Decía su humildad el olor del humo (p. 174).

Siguiendo la enseñanza azoriniana y la pujanza del cine, adopta una técnica narrativa similar a la del montaje fílmico, alternando diversas tomas en una misma secuencia (la confesión con el P. Moratal). En este tono de desaprobación de la vida religiosa de los jesuitas, se inserta también la escabrosa mención de la Virgen; la irreverencia impúdica no es tampoco una novedad (véase nuestro artículo «La barroca superación del barroco», en *Empireuma,* n.º 8, Orihuela, Alicante). Todo ello delata la situación precaria de la pretenciosa religiosidad de MH, que también incluye malintencionadamente la relación tópica entre beatería y riqueza.

Uno de los lastres del MH de estos años es el de pretender dignificar lo literario por medio del hermetismo metafórico y el estilo rebuscado, arcaizante: «pían las esquilas de Santa Casilda» (= campanas, p. 178). Guarda relación con *Perito* en cuanto a la incursión de las primeras pruebas metafóricas por semejanza formal con la luna: «la hostia, como un parto de la luna nacida en su lengua», p. 181, «saber si hay luna al canto» (= huevo de gallina, p. 182). Pero tampoco olvida los términos dialectales («alcabor, senia, aceña, corrental...»), así como la yuxtaposición de estilos (refinamiento poético y expresión ruda e inoportuna). En ocasiones, se da entrada a la greguería ramoniana (metáfora + humor): «los puentes, que no se sabe si han tendido para que pase el tren o para que salte el agua del río a la comba», p. 180, «viejas arrodilladas se dan los pespuntes de santiguarse», p. 180.

En definitiva, estos breves retazos narrativos son de relevante importancia por su contenido desmitificador, pero en absoluto logra que se vislumbre un futuro artísticamente halagüeño.

El *Cuaderno de Cancionero* es publicado en dos libretos: el primero, un facsímil del cuaderno escolar que empleó MH, muy bien presentado; y el segundo, una cuidada edición con notas y breve estudio de J. C. Rovira, muestra de esmero y perfecta clari-

dad. (Véase para completar la comprensión del texto su *Aproximación crítica a Cancionero y Romancero de Ausencias,* Excma. Diputación de Alicante.)

El *Cuaderno* fue escrito poco después del 19 de octubre de 1938 (muerte de su primer hijo) hasta el 17 de septiembre de 1939 (fecha en que, tras cinco meses de presidio, queda en libertad). Durante estos primeros meses de encarcelamiento el poeta utiliza como leit motiv las interrelaciones de la lucha entre la esperanza y la desesperanza de un mundo definido por las ausencias: la ausencia de la amada, la derrota bélica y la alegría (ausencia) del nacimiento de su segundo hijo.

Setenta y nueve poemas componen este cuaderno, que hemos de considerar como un libro inacabado; de este modo no es correcto hablar de *Cancionero y Romancero de Ausencias* y aumentar el poemario: estos 79 poemas son los exclusivamente escogidos por MH. Cierto es además que existe una unidad bastante clara entre todos los poemas recopilados en las distintas versiones editoriales (imaginadas) de *Cancionero y Romancero de Ausencias* y los llamados «Ultimos poemas». (Relacionado incluso con *El hombre acecha:* «Canción 1.ª», «Canción última» y «Carta».) Así pues, lo único palpable es que «el Cuaderno de *Cancionero* es **el Cancionero,** y el resto son suposiciones o debates de la crítica», concluye Rovira, zanjando asperezas anteriores; y ello se consigue con la humildad rigurosa del intelectual sumergido en su tarea perfeccionista de escoliasta y crítico textual.

Rovira pide, por otro lado, «para una correcta lectura» que nos alejemos de emotivos rechazos o aceptaciones, de posturas viscerales, y que se abandonen prisas y oportunismos de toda índole.

Para comprender el *Cancionero* (no sólo «entre las producciones de más aliento de Hernández», sino de los más valiosos e importantes libros líricos de nuestro siglo XX) también es preciso eliminar prejuicios: no estamos ante canciones populares de inmediata captación de significados; nos hallamos ante un libro más profundo, íntimo y oscuro de lo que parece. Se trata de la evolución de otros libros, que ofrecen la clave de sus significados y de sus formas poéticas: «Ha ido construyendo una serie de motivos —escribe Rovira— que, de perderlos de vista al llegar al *Cancionero,* corremos el riesgo de no entender casi nada». ¿Cómo entender, si no, que con «Llevadme al cementerio / de los zapatos viejos», el poeta —en conciencia anticipada de la muerte— está pidiendo ser llevado a reunirse con sus camaradas muertos (desde la perspectiva de *Viento del pueblo* y *El hombre acecha)?*

En conclusión, el poeta se siente acosado —con la sensación de muerte omnipresente— y confecciona sus claves de esperanza a pesar de todo (esperanza para seguir viviendo: acoso ⟶ reafirmación del amor y de la vida). En el *Cancionero* MH intimiza, interioriza su poesía, su trasunto, lo hace personal, habiendo absorbido las presiones de las circunstancias históricas, que ha hecho suyas; al hablar de él, habla de todos y de todo.

La última obra publicada ha sido *Veinticuatro sonetos inéditos,* aparecida en 1986. Los sonetos que ahora se presentan fueron escritos entre fines de 1934 y principios de 1935. En ellos se declara, como tendremos oportunidad de reseñar, el paso de la técnica gongorina de *Perito* a los primeros contactos con el mundo estilístico del Renacimiento.

No obedecen en su totalidad a un tema exclusivo: no recoge, pues, esos «sonetos pastores» de los que habló Urrutia, ya que no existen como tales; más bien forman una serie heterogénea de poemas pastoriles, de amor, de naturaleza e, incluso, de costumbres o hechos rurales cotidianos. En este sentido, están tan próximos a *Perito en lunas* como a los albores de *El rayo que no cesa.* Exactamente pertenecen al «ciclo del primitivo Silbo Vulnerado» y al mismo «Primitivo Silbo Vulnerado» («el silbo vulnerado de las hondas», reza el soneto 22, revelando una vez más el trasfondo poético de San Juan de la Cruz). En los sonetos 14, 15 y 16 resalta Miguel el despertar de las apetencias sensuales, y todo se sexualiza, tal como apreciábamos en los primeros poemas recogidos en las llamadas *Obras Completas* de Losada; se identifica la primavera con este resurgir libidinoso:

> Ya es mi carne mi ruina y mi tormento,
> y a las peores cosas terrenales
> ya me voy, ya me atengo, ya me inclino. (Soneto 14);

las manos, culpables, y cierto simbolismo vegetal (vides, rosales) lo cubren todo de malicia, muy en la línea de ese nacimiento del sexo (que no del amor) en sus primeras producciones. (Véase nuestra «Impresiones sobre la poesía del primer Miguel Hernández», *Saô,* Valencia, 1983):

> seno es el racimo
> ... sexo boquiabierto
> la sonrisa informal de la granada. [...]
> los dulces pecados de mi huerto. (Soneto 15).

De nuevo, J. C. Rovira recupera unos inéditos y los presenta —en su brevedad— con un buen criterio textual y una correcta justificación cronológica.

Entre 1933 y 1935, MH ha iniciado un nuevo ciclo de creación poética (con lenguaje, formas y temas nuevos): se acerca al renacimiento garcilasiano y a San Juan de la Cruz, pero aún arrastra más que esporádicamente el lastre gongorino de *Perito;* con todo, y aunque lejos de resultados brillantes todavía, el poeta lucha por eliminar ripios y cacofonías, ingenuidades y trivialidad insulsa, hasta que al menos se perfila, se profundiza y se vislumbra una evolución hacia la escritura poética que lo universalizará.

A *Perito* le unen un estilo alambicado, pleno de hipérbaton reiterado, de gongorismo sintáctico («mi llanto / daba compasión, sí daba gloria / ver cómo olía, / ver cómo amargaba»), de oximoron (relacionado con el «vendado que me has vendido» del cordobés):

> ¿A dónde vais, mis ojos desbocados
> rostro abajo, saliendo de la senda
> de la virtud? ¿Tras qué liviana **prenda**
> váis, *prendidos,* mis ojos, y *prendados?* (Soneto 16),

de paralelismos y epanadiplosis («**Mudo** el pastor acecha al lobo **mudo**», soneto 22; «**A cada** surco boquiabierto, **a cada**», soneto 24) y la metáfora hermética sobre un hecho cotidiano, como ocurre en el soneto 23, sin título, que trata de un baño-ducha bajo una noria. (Apréciese el efecto fono-grafo-simbólico, que puede resultar cacofónico, de «ante estas astas»).

Ya aparece la antítesis cancioneril, anticipación en su origen del contraste barroco, que MH reutilizará en *LA* («y estoy tan a gusto en mi herida»):

¡Qué bien sufro mi mal, mi bien, contigo, (soneto 12).

El pesimismo, entre gongorino y quevedesco (sonetos 17, 18, 19 y 21: «Llama —amorosa», «Rosa —malograda», «Espino —y muerte», y «Rosa —y fugaz»), irrumpe para declarar la fugacidad de lo bello, el paso de la vida, la evanescencia del tiempo:

Incapaz de lucir eternamente,
exigiéndose vida, se halla muerta,
y queda de ella, ¿qué? su gris noticia. (Soneto 17),
Para vivir muriendo acelerada
... ...
un designio es tu edad de tu hermosura. (Soneto 18),
Valioso documento de una hora
... ...
y depones tus miembros ejemplares,
en la flor de tu edad, ¡qué transitoria!
sobre la retaguardia de la espina. (Soneto 21)

(siguiendo sus propios senderos abiertos en *QV*: «deponiendo blancuras iniciales»..., y el contraste entre belleza y dolor de las espinas de las rosas).

En general, estos poemas adolecen de soltura y les sobra artificio ampuloso; y aunque afloran algunos logros poéticos (principio y fin del soneto 14, sonetos 11 y 24, por ejemplo), no es una muestra conseguida en su conjunto.

Como deuda al primer acercamiento al Renacimiento, junto a ciertos atisbos de espiritualidad, entre la poesía pura y el auto sacramental, descuella el culto a la naturalidad y la espontaneidad; la exaltación del sosiego, de la soledad, del silencio de la retirada y sobria vida del pastor frente al artificio (vicioso) de la ciudad (al modo del «Silbo de afirmación en la aldea»):

Perro de la ciudad es el que llaga [...]
¡ay ciudadano perro endemoniado! (Soneto 7).

Un fuerte sabor popularizante se consigue con estos endecasílabos enfáticos (con acentos en 1.ª, 6.ª y 10.ª sílabas), en los que continúa el regusto por el lamento —tan renacentista—, a la par que se le dota de un manifiesto autobiografismo (contrastando la solemnidad del verso y su volátil ritmo):

Penas de Andalucía son mis penas,
penas para tañidas y cantadas,
penas penillas, penas malpenadas,
ruy-señores esquivas y morenas. (Soneto 11).

Finalmente, deseamos resaltar la sencillez o la simplificación que peculiariza al poeta oriolano al reducir el sentido de la vida a dos tareas básicas —el trabajo (pastoreo...) y el amor—: sus dos soledades, que luego serán ausencias. Estas inclinaciones («a tu voz, a tu encuentro, a tu arrimo», soneto 9) surgirán de nuevo en *HP* («Más triste que una oveja malparida / se me queda el amor al descubierto», soneto 9) y en *El rayo* (en especial en su soneto 26, «Por una senda van los hortelanos»); como «hombre y cabrero»



se define ya, soneto 10 de los inéditos, con un talante asimismo autobiográfico, rociado ahora con la mesura y el comedimiento propios del estoicismo quinientista y hasta con cierta alegría en toda la composición. El ciclo existencial que circunscribe al hombre (trabajo y amor) en medio de una naturaleza envolvente se adelanta como motivo poético (ya claro en *HP)* al relacionar «tierra» y «madre», generatrices y fecundantes:

> con un color de madre en la mejilla (Soneto 14).

El soneto 24 se despide ensalzando al campesino y su sacrificada labor, en una espera siempre incierta de la futura cosecha. Es, quizás, el soneto más emotivo y más sentido, del que más autenticidad se desprende. No le favorece, sin embargo, su excesiva cacofonía: «avalora la laborable nada [...] a cada / arada herida».

Como broche, el poeta termina reivindicando la esperanza, única posibilidad humana de sobreponerse a la fatalidad de la vida:

> y echó, fijo en el cielo, otra esperanza.

Dispersión y discontinuidad han caracterizado el lento proceso de recuperación de inéditos de MH, debido a las dificultades de su consulta. Ahora, en estos cuatro libros, tenemos la oportunidad de ampliar, fijar y matizar nuestro conocimiento sobre el poeta de Orihuela. Podemos afirmar que la fijación textual de la obra hernandiana está a punto de conseguirse gracias a la oportunidad de poder consultar los originales sin prisa. Mucho hay que agradecer, en este sentido, la labor constante de los dos estudiosos (A. Sánchez Vidal y J. C. Rovira), bajo cuya responsabilidad se dan a conocer estos textos.

Poemas inéditos, por otro lado, han ido apareciendo últimamente y se prometen nuevas entregas *(Canelobre,* 1988) por parte del propio Rovira y nosotros mismos; además queda por catalogar la gran cantidad de documentos cedidos recientemente al Excmo. Ayuntamiento de Elche (Alicante) por Josefina Manresa unos meses antes de fallecer. Será preciso, por tanto, reunir una producción tan dispersa y reelaborar una nueva y definitiva edición —crítica— de la obra completa de Miguel Hernández.

Jesucristo Riquelme Pomares

Abreviaturas empleadas:

MH = Miguel Hernández.
HP = *Los hijos de la piedra.*
LA = *El labrador de más aire.*
TV = *El torero más valiente.*
QV = *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras.*
RC = *El rayo que no cesa.*

LECTURAS



Sol y rebeldía: la vida de Albert Camus*

...arbre fou qui guettait Camus
Charles Dumont

«...extranjero en todas partes»
Félix Grande

Cuarenta y seis años y ocho días le fueron impartidos al hijo del Mediterráneo que se llamó Albert Camus para amar al sol y a las mujeres, rebelarse contra las contradicciones de su época, realizar una obra filosófica y literaria que tendría influencia sobre muchos pensadores posteriores y recibir el Premio Nobel.

Lo enterraron en Lourmarin, el día 6 de enero de 1960, bajo el sol que suele iluminar el invierno provenzal. El accidente de coche, mortal también para su amigo Michel Gallimard, que conducía, duró los segundos suficientes para dejar en el rostro de Albert Camus una expresión de terror. No obstante, el absurdo de su destino parece haberse mitigado con la misericordia de una muerte instantánea.

«Excepto el sol, los besos y las fragancias salvajes, todo nos parece fútil», escribió Camus en «Bodas en Tipasa» *(Bodas)*. Sol hubo el día de su entierro, y hubo sol en su infancia y su juventud argelina. Soles y rebeldías en sus compromisos y sus obras, *besos* en su vida privada, *fragancias salvajes* en su vida pública.

Desde su infancia, Albert Camus vivió la gran mayoría del tiempo de su existencia fuera de su casa y con los demás. Esta vida en grupo lo ha marcado como ocurre con cualquier persona ontológicamente solitaria. Durante los primeros diecisiete años, habiendo muerto su padre en la Primera Guerra Mundial, Albert Camus vivió en Argel con su abuela materna y su madre —que eran analfabetas—, y con su hermano mayor Lucien, en un piso muy modesto del barrio obrero de Belcourt. En Argelia, como es los otros países del Mediterráneo, un niño pobre crece en la calle. H.R. Lottman apunta que «De hecho, fue Belcourt la primera escuela de Camus. El barrio, con sus mezclas de razas y de actividades, lo obligó a crecer en la confrontación cotidiana de una vida que la mayoría de sus amigos burgueses de Argelia, por no hablar de los escritores y otros intelectuales con quienes se encontraría en Francia, no habían compartido. Según sus amigos, nunca perdió esta aptitud para hablar con gentes de todos los niveles con idéntica simplicidad familiar. Mucho más tarde, contestando a un crítico que señalaba que no había aprendido la libertad en Marx, Camus declaró: «Es cierto: la he aprendido en la miseria» (págs. 41-42).

* Albert Camus, *Herbert R. Lottman, Taurus Ediciones, Ensayistas-282, Madrid, 1987, 726 págs.*

El mundo exterior era el mundo de Albert Camus y, de niño, le gustaba tanto jugar al boxeo con sus camaradas como irse solo a la playa y nadar. Aunque se mantenía alejado de las expediciones más temerarias de los otros chavales, le encantaba tener un público y ser un cabecilla, pero usaba con más frecuencia y eficacia las palabras que los puños.

Durante los años de instituto, el deporte, y sobre todo el fútbol, movilizaba las energías de Albert Camus. Formaba parte del equipo universitario de Argel; hubiera llegado a ser profesional si su enfermedad no se lo hubiese impedido y toda su vida siguió siendo un asiduo espectador de los partidos de fútbol. A los cuarenta años de edad, escribió Camus: «Tras muchos años en los que el mundo me ha brindado innumerables espectáculos, lo que finalmente sé con mayor certeza respecto a la moral y a las obligaciones de los hombres, se lo debo al deporte» (citado por Lottman, pág. 49).

Al entrar en su edad adulta, se dice de Camus que: «Parecía vivir varias vidas públicas y privadas. Tenía sus estudios en la universidad, su círculo de "estetas" fuera de la universidad, tenía a Simone Hié (su futura esposa). Y proseguía sus trabajos de ser escritor» (pág. 88).

Su afición a las actividades de grupo iba a plasmarse en un compromiso político más concreto que ideológico. Su adhesión al Partido Comunista (1935) no se limitó a un militantismo sumiso, sino que Albert Camus trató de transformar sus ideas en obras de arte colectivas y populares. Poco antes de entrar en el Partido, Camus apuntó esta reflexión: «Me parece que más que las ideas es la vida la que con frecuencia lleva al comunismo... ¡Tengo un deseo tan fuerte de ver disminuir la suma de desgracia y de amargura que envenena a los hombres!» (citado por Lottman, pág. 117). Su entrada en el Partido Comunista le brindó la oportunidad de ampliar considerablemente su círculo de amistades. Con sus nuevos compañeros, y algunas amigas íntimas, Camus estuvo organizando gran número de actividades culturales (conferencias, clases para adultos en el *Collège du Travail*, importantes espectáculos teatrales, etc.). Un testigo de aquella época de intensas ocupaciones públicas dijo de Camus que «Tenía sobre todo el don inapreciable de suscitar alrededor de él, por su presencia cuya densidad era extraordinaria, por la palabra justa que decía en el momento más oportuno, una maravillosa atmósfera de amistad y de confianza... Camus era persuasivo, jovial, y su ironía era amistosa» (citado por Lottman, pág. 131).

Durante el año 1936, Camus alquiló una casa con unas amigas suyas, y vivieron allí, con algunas otras personas, una experiencia de comunidad de jóvenes intelectuales. En 1937, Camus y sus amigos, «desbordantes de proyectos e impacientes por hacerlos socialmente útiles» (pág. 169), fundaron la casa de la cultura de Argel. Se trataba de «constituir un Frente Cultural dependiente del Frente Popular» (pág. 172), una agrupación de todos los simpatizantes con ideas de izquierda. Tuvieron gran éxito las iniciativas de Camus que se encontraba siempre personalmente en el centro de las actividades, desempeñando simultáneamente los papeles de actor, director de teatro, conferenciante, coordinador y redactor de peticiones.

Pronto Albert Camus iba a darse cuenta de que «la política y la suerte de los hombres están hechas por hombres sin ideal y sin grandeza. Los que tienen alguna grandeza

dentro no hacen política» (citado por Lottman, pág. 181). Camus no tenía ningún cargo importante en el Partido Comunista, pero era «el comunista más activo y más conocido de la vida política y cultural de Argel» (Lottman, pág. 181). Su biógrafo subraya que «si (Camus) se había lanzado al movimiento y si consagraba todas sus fuerzas en favor de los objetivos comunistas, no por ello dejaba de desconfiar de los fines últimos y de las prácticas comunistas» (pág. 182).

Para exponer las circunstancias de la expulsión de Camus del Partido Comunista, H.R. Lottman describe minuciosamente el contexto político del suceso. Más adelante, el biógrafo recurrirá también a elementos de historia para situar en su marco político y sociocultural las actividades de Camus periodista y resistente durante la ocupación alemana de Francia y luego para explicar la naturaleza de sus contactos con el grupo de intelectuales de Saint-Germain-des-Prés. El autor de esta biografía cita abundantemente tanto las memorias de Simone de Beauvoir como las fuentes periodísticas disponibles y numerosas que informan de la intensa y variada actividad pública de Albert Camus. La atención que el biógrafo dedica a la evocación del entorno de Camus perjudica a veces la unidad del relato de la vida del propio Camus.

Durante toda su vida, Albert Camus se interesó por los musulmanes de Argelia, sus condiciones de vida y sus derechos humanos. Ocurrió que, en 1936, las nuevas directrices del Partido Comunista fueron aplicadas en Argelia. Abandonados los temas del antimilitarismo y del anticolonialismo a favor de la más urgente lucha antifascista, el movimiento anticolonial musulmán dejó de ser apoyado por el Frente Comunista. A pesar de ello, Camus prosiguió sus relaciones con los musulmanes, «considerados a partir de entonces como fascistas por sus camaradas comunistas (...) Y Camus se sentía muy decepcionado ante el repentino amor de los comunistas por el ejército francés y la defensa de la patria; sobre esos temas daba muestras ante sus amigos más cercanos de una ironía sangrante» (págs. 193 y 195). La negativa de Camus a autotraicionarse y su obstinación en permanecer en la orientación nacionalista-musulmana hizo acusar a Camus de disidencia y terminó con su expulsión en noviembre de 1937. A continuación, Camus abandonó la Casa de la Cultura y organizó un nuevo grupo de teatro, independiente del Partido, el *Théâtre de l'Equipe*.

Para sobrevivir económicamente, Camus tuvo que trabajar de diciembre de 1937 hasta septiembre de 1938 en el Instituto Meteorológico de Argel. De octubre de 1938 hasta marzo de 1940, fue periodista en *Alger Républicain*, y en *Le Soir Républicain*. Seguirá como periodista en Francia, durante la Segunda Guerra Mundial, trabajando en *Paris Soir*, y luego en el periódico clandestino *Combat*, que pasó a ser el diario más importante de posguerra, hasta que lo tuvo que abandonar en 1947. A partir de noviembre de 1943 y hasta su muerte, ocupó un puesto fijo de lector en la Editorial Gallimard.

Camus, pues, siguió trabajando en equipo, tanto en el teatro como en el periodismo, tanto en Argel como luego en París. Su experiencia de teatro aficionado le permitió hacer teatro profesional. Cabe insistir sobre «lo feliz que Camus se sentía siendo director de teatro» (pág. 693), hecho corroborado por la siguiente declaración de Camus: «El teatro me ofrece la comunidad que necesito» (citado por Lottman, pág. 680).

Su amistad para con los musulmanes de Argelia lo hizo intervenir en 1956 en favor de una «tregua civil», intento que fracasó. En febrero de 1957, Camus confiesa: «He tomado la decisión de callarme en lo que respecta a Argelia con el fin de no contribuir a su desgrac'a ni a las tonterías que se escriben acerca de ella» (citado por Lottman, pág. 643). A partir de entonces, y hasta el final de su vida, siguió interviniendo personalmente en favor de argelinos acusados o condenados, así como se había comprometido con los republicanos españoles en el exilio, con la causa de los comunistas griegos y también contra la ocupación y la represión soviética en Hungría.

En sus compromisos, Camus parece haber sido siempre lúcido; si bien en varias ocasiones experimentó desilusiones, no obstante se mantuvo fiel a sus convicciones humanistas que le seguirán iluminando en sus momentos más sombríos.

La vida privada de Albert Camus, aunque su biógrafo se muestra menos propenso a rastrearla, se presenta al lector tan tumultuosa y extenuante como su vida pública, en perpetuos viajes y repetidísimas mudanzas, parando sólo cuando cae derribado por un ataque de tuberculosis. A decir verdad, Herbert Lottman no parece omitir los mínimos acontecimientos de la vida doméstica de su personaje, y sin embargo no dice casi nada de la vida amorosa de Camus. Puede que el pudor del propio Camus y la discreción del biógrafo sean las causas de tal silencio. Pero se puede lamentar el hecho de que no se sepa casi nada de la vida íntima del escritor al terminar la lectura de un libro por otra parte tan densamente informativo. En efecto, ¿cómo comprender los resortes de la creación literaria y del total comportamiento de un hombre del talante de Albert Camus sin reconocer a la sensualidad su papel exacto?

La palabra sensualidad alude evidentemente a una realidad más extensa que la vida amorosa de una persona y abarca tanto la vida física en su conjunto como la vida afectiva. La palabra sensualidad también sobreentiende que el deseo de vivir supera siempre el de morir. En el primer volumen de su diario, Camus apunta: «Incluso en esta tristeza mía, qué deseo de amar y qué embriaguez ante la sola visión de una colina en el aire de la tarde» (citado por Lottman, pág. 141). La belleza de los paisajes, los juegos de la luz y las fragancias del aire siempre han emocionado hondamente los sentidos de Camus. Pero sus pasiones más vivas son el sol y el mar. «He creciado en el mar y la pobreza me ha resultado fastuosa, más tarde perdí el mar, entonces todos los lujos me parecieron grises, la miseria intolerable. Desde entonces aguardo. Aguardo los barcos de vuelta, la casa junto al agua, el día límpido» (apunte de Camus, citado por Lottman, pág. 575).

El clima del Mediterráneo induce a la sensualidad. Más de la mitad de la vida de Camus transcurrió bajo el sol del Norte de África y, después de unos años de vida parisina, Camus persiguió el sol en su propia tierra donde quería volver a instalarse, luego en Provenza donde vivió varias convalecencias y donde decidió comprarse una casa. En su obra hizo la apología del cáracter mediterráneo, insistiendo en la dimensión «trágica» (hay que comprender «humana» y, por tanto, «emocionante») de la belleza tal y como la cultivaban los griegos de la Antigüedad. Escribió en su diario: «Al atardecer, planea sobre las aguas silenciosas una plenitud angustiada. Se comprende entonces que, si los griegos concibieron la idea de la desesperación y de la tragedia, fuera siempre *a través* de la belleza y de lo que tiene de oprimente. Es una tragedia que culmina. Mien-

tras que el espíritu moderno ha construido su desesperación a partir de la fealdad y de la mediocridad» (citado por Lottman, pág. 500).

Camus sólo se sentía vivir plenamente en un país soleado hasta tal punto que, a menudo, la ausencia de sol provocaba en él un estado de depresión y de angustia en el que le resultaba imposible escribir, lo que le producía un sufrimiento insoportable. Sabiéndose hijo del sol, Albert Camus desarrolló su sensualidad de un modo rebelde: a pesar de su enfermedad, seguía nadando y exponiéndose al sol, y no ponía freno a sus actividades desbordantes antes de hallarse en el peor estado de salud. Por supuesto, su sensualidad se manifestó también en su vida amorosa. Se casó antes de los veintiún años y se separó dos años después al enterarse de las infidelidades de su mujer. Se volvió a casar a los veintisiete años y tuvo dos hijos gemelos. Su elegancia y su conversación hacían de él un hombre atractivo y seductor. Se daba aires de don Juan, sin duda para ocultar su sensibilidad romántica, y le gustaba cultivar la opinión de que era a la vez un rompecorazones y un misógino. Sin embargo, nunca podría prescindir de «la dulce y reservada amistad de las mujeres». Se sabe que su relación con la actriz española María Casares, empezada en 1944 (ella tenía veinte años), duró hasta el final de la vida de Camus, con una interrupción dolorosa que tuvo lugar en el momento de la liberación de París, cuando la esposa de Camus vino a reunirse con él después de haber vivido separados por la guerra. En varias páginas de su obra, Camus se plantea el problema de «amar a dos mujeres al mismo tiempo». Además, cabe reproducir un fragmento del diario, fechado en 1944, que versa sobre el amor a las mujeres: «Aquellos que aman a todas las mujeres son aquellos que van camino de la abstracción. Superan este mundo, pese a las apariencias. Pues se apartan de lo particular, del caso singular. El hombre que huiría de toda idea y de toda abstracción, el verdadero desesperado, es el hombre de una sola mujer. Por empeño en ese rostro singular que no puede dar satisfacción a todo» (citado por Lottman, pág. 411).

Machista, como buen mediterráneo y en el mejor sentido de esta palabra (es decir: poseedor de una virilidad que matizan y enriquecen la sensibilidad y la inteligencia), Albert Camus buscó en el mito de don Juan, más allá de un modelo de conducta erótica, un modelo de comportamiento, «símbolo y norma de vida» (pág. 284). Su biógrafo hace notar que «don Juan era por supuesto uno de sus temas favoritos y recurrentes» (pág. 300). Tal interés por este mito se revela además como un síntoma de la rebeldía intrínseca al carácter sensual de Albert Camus, que no aceptó conformarse con un estado monogámico. Pero más allá de esas manifestaciones, la rebeldía reviste, en el pensamiento y la obra de Camus, la dimensión de un concepto clave de su filosofía.

«¡Póngase en la primera fila con los más rebeldes!» (citado por Lottman, pág. 53). Esta fue la primera frase que el profesor de filosofía Jean Grenier dirigió al alumno Albert Camus en 1930, y esas palabras provocadoras suenan a profecía, pues Camus llegó a ser escritor y pensador «de primera fila» precisamente porque supo mostrarse rebelde y heterodoxo.

La rebeldía de Albert Camus aparece como el resultado de una búsqueda metafísica que ocupó al escritor durante toda su vida. En su origen está el terror. «Me parece indiscutible que vivimos en el mundo del terror» (citado por Lottman, pág. 447), apunta

Camus en una conferencia del año 1946. En una serie de artículos fundamentales titulados «Ni víctimas ni verdugos», aparece como una evidencia que: «En esta era de terror, los hombres como él, que rechazan a la vez los sistemas ruso y americano, que rechazan un mundo en el que se legitima el asesinato, son hombres sin patria» (pág. 451). A la vista de estas circunstancias, Camus afirma haber elegido «combatir el silencio y el miedo, defender el diálogo» (citado por Lottman, pág. 451), y, desde luego, luchar por la abolición de la pena de muerte. Asimismo afirmaba que «si el que peca por optimismo en cuanto a la condición humana es un loco, el que desespera es un cobarde» *(ibíd.)*. Su biógrafo comenta diciendo que «la postura de Camus era una postura difícil de mantener» (pág. 454).

El terror, pues, es algo que se impone al ser y provoca la rebeldía de un hombre que se halla en legítima defensa. También el hecho de reflexionar sobre el terror desemboca en una actitud rebelde, pero esta vez necesita de un tercer término: el absurdo. El absurdo equivale a la toma de conciencia que el hombre vive sumergido en una tensión entre su deseo de felicidad humana y la situación de desorden e injusticia de un mundo que imposibilita la dicha. El sentimiento del absurdo da nacimiento a una reacción de rebeldía: «Aceptar lo absurdo de todo lo que nos rodea es una etapa, una experiencia necesaria: no debe convertirse en un callejón sin salida. Suscita una rebeldía que puede ser fecunda. Un análisis del concepto de rebeldía podría ayudar a descubrir nociones capaces de devolver a la existencia un sentido relativo» (citado por Lottman, pág. 433). La sucesión cronológica de las obras de Camus, que tratan primero del absurdo y después de la rebeldía, corrobora el esquema conceptual anterior.

Culmina la obra de Camus en su ensayo titulado *El hombre rebelde*, en el que trabajó durante nueve años enteros, y que salió a la luz en 1951. Este libro trataba de realizar «el estudio en profundidad, a lo largo de la historia, de las teorías y formas de rebeldía con la esperanza de descubrir por qué se pervertían los ideales (...) para trazar a continuación las vías auténticas de una rebelión necesaria contra nuestro destino, en la que el crimen —aun legítimo, aun santificado por el Estado— quedara rigurosamente excluido» (pág. 531). En este ensayo, Camus hizo la descripción apologética de «una rebeldía inspirada en aspiraciones individuales, no en la doctrina marxista, y que no llevaba inevitablemente al universo estalinista de los pelotones de ejecución o los campos de concentración» (pág. 539). La rebeldía, en la opinión de Camus, no implica la revolución, pero la revolución fracasa cuando se imagina poder prescindir de una norma moral o metafísica capaz de equilibrar el delirio de las multitudes.

El hombre rebelde fue sin duda el menos comprendido de los libros de Albert Camus, y el que motivó la más grande cantidad de críticas negativas e injustas. El ataque más grave fue que Camus «se había lanzado a la aventura con bases filosóficas insuficientes» (citado por Lottman, pág. 563). Esa crítica la lanzaron Sartre y su grupo pero aún peor para Camus resultó el comprobar que hasta sus compañeros de trabajo en la editorial Gallimard «daban la razón a Sartre» (pág. 564). Casi todos parecían haber olvidado que Albert Camus había estudiado la carrera de filosofía lo mismo que el propio Sartre. Lo que no se perdonaba a Camus era sin duda que fuese un «poeta» además de ser un buen filósofo. Su análisis de la rebeldía y su propio comportamiento

de rebelde lo diferenciaban, evidenciaban su carácter mediterráneo incomprensible por hombres del Norte, que le envidiaban su fama y su general éxito.

De hecho, la ruptura entre Camus y Sartre se produjo como consecuencia de la publicación de *El hombre rebelde.* A decir verdad, los dos escritores habían sido amigos en el París de fines de la segunda guerra mundial, pero su amistad parecía limitarse al común gusto por las diversiones nocturnas, fiestas y borracheras. Camus señalaba en una entrevista (en 1945): «Sartre y yo nos extrañamos siempre al ver asociados nuestros nombres» (citado por Lottman, pág. 433). Reafirmaba asimismo: «No soy existencialista». Más tarde, aportará otra precisión: «El existencialismo es, ante todo, un método. Las semejanzas que generalmente se aprecian entre los trabajos de Sartre y los míos provienen naturalmente de la suerte o la desgracia que tenemos de vivir en una misma época y frente a problemas y preocupaciones comunes» (págs. 515-516). Finalmente, fue Sartre quien provocó la ruptura, al publicar en su revista una crística hostil a *El hombre rebelde.* Invitado a contestar a este artículo, Camus redactó un texto lleno de amargura y de ironía hiriente. Sartre, en su respuesta, adoptó el mismo tono y, además, usó algunos argumentos de mala fe. Este incidente resultó sumamente desagradable para Camus porque era inesperado. Su biógrafo apunta que: «Afortunadamente, al menos una parte de sus lectores recibieron el mensaje: los sindicalistas revolucionarios, los anarquistas (tanto en España como en Francia); la izquierda no comunista despreciaba a los estalinistas y a los que en aquella época hacían la apología del estalinismo —entre los que se puede citar a Sartre» (pág. 551).

Para Camus, ejercer su oficio de escritor consiste en «añadir algo a la creación (...) mientras otros trabajan en su destrucción. Es este esfuerzo, largo, paciente y secreto, lo que realmente ha hecho avanzar a los hombres desde que tienen una historia» (citado por Lottman, pág. 536-537). Esta definición va complementada por la siguiente afirmación: «No basta con criticar la propia época, hay que tratar también de darle una forma y un porvenir» (pág. 568).

La filosofía de Albert Camus equivale a un profundo humanismo y no se le perdonó al filósofo el haber puesto coherencia entre sus escritos, sus ideas, sus compromisos y su comportamiento privado. Con palabras sencillas, Camus resume su pensamiento y su vida: «Debemos servir a la justicia porque nuestra condición es injusta, contribuir a la felicidad y a la alegría porque este universo es desdichado. Por lo mismo, no debemos condenar a muerte puesto que nosotros mismos estamos condenados a muerte» (citado por Lottman, pág. 420). Tampoco carece de lucidez en cuanto al contexto en el cual el artista está obligado a actuar: «Las tiranías, como las democracias adineradas, saben que para reinar hay que separar el trabajo y la cultura. En lo que respecta al trabajo, la opresión económica es casi suficiente... En lo que respecta a la segunda, la corrupción y el escarnio cumplen su función. La sociedad mercantil cubre de oro y privilegios a los bufones decorados con el nombre de artistas y los impulsa a todo tipo de concesiones» (citado por Lottman, pág. 583). El tono de este fragmento de carta, fechado en 1953, nos recuerda unos versos de Félix Grande en los que Horacio Martín [1] define a

[1] *Sin duda discípulo secreto de Albert Camus: éste será el tema de un próximo ensayo nuestro.*

los poetas verdaderos diciendo: «A los serenos les llamamos cómplices/ cualquier concesión nos infama/ y apostrofamos al olvido»[2].

En los últimos años de su vida, la rebeldía de Albert Camus le impuso un aislamiento que el escritor analizó y del que extrajo fuerzas para seguir su trabajo: «Existe una soledad que hay que aceptar, con la que durante años me he enfrentado porque todo lo que separa me horroriza, con la que todavía me enfrento, pero que es inevitable a partir de un determinado nivel de exigencia. Nos gustaría ser amados, reconocidos por lo que somos, y por todos. Sin embargo, es un deseo adolescente. Tarde o temprano hay que envejecer, aceptar el ser juzgado, o condenado, y recibir lo que pertenece al dominio del amor (deseo, ternura, amistad, solidaridad) como dones inmerecidos. La moral no nos ayuda en absoluto. Sólo la verdad... es decir, el esfuerzo ininterrumpido por alcanzarla, la decisión de proclamarla cuando la captamos a todos los niveles, y de vivirla, en el sentido, en la dirección de la marcha. Pero en una época de mala fe aquel que no quiere renunciar a separar lo verdadero de lo falso está condenado a una especie de exilio. Al menos sabe que este exilio supone una reunión presente y futura, la única válida, a la que debemos servir» (citado por Lottman, pág. 622).

El pensamiento de Camus da muestras de esta belleza moral y trágica que él mismo apreciaba en sus modelos mediterráneos y antiguos. Su obra sigue siendo una obra inacabada pero completa; abierta, por tanto, a sus discípulos y seguidores y, desde luego, una obra en vida. Albert Camus pensaba que «un mundo en donde ya no hay sitio para el ser, para la alegría, para el ocio activo, es un mundo que debe morir». Sin duda, no ignoraba Camus que este mundo estaba muriendo y que unos escasos artistas, de los que él formaba —y sigue formando— parte, estaban —y están— edificando el mundo futuro, dando resueltamente la espalda a un mundo muerto a fuerza de haber permitido el triunfo de las muertes sobre las vidas. La existencia de Camus —que Herbert R. Lottman relata con precisión y generosidad—, y de la que su obra forma parte, contiene algunos de los principios básicos con que construir el mundo presente capaz de dar nacimiento al mundo de mañana, lleno de todos los soles y todas las rebeldías, de todos los besos y todas las fragancias de lo humano verdadero.

Verónica Almáida Mons

[2] Biografía, *Félix Grande, Anthropos, 1986, pág. 276.*

Poéticas contemporáneas

El español es parco en teorías, tal vez por aquello de que toda teoría es gris y verde el árbol de la vida, quizá por una cierta vagancia intelectual; y es posible que por ambas cosas. En este caso, el espacio teórico es el que se refiere a las poéticas, concretamente a las de la generación del cincuenta y del setenta (entendidas ambas con una cierta amplitud cronológica). Pedro Provencio ha recogido en dos tomos una antología comentada de los textos suceptibles de ser denominados poéticas, escritas por los propios poetas. * La obra lleva un prólogo a modo de resumen de los problemas que se plantean. Sorprende el tono ligeramente disculpatorio, y que está directamente relacionado con el hecho de eximirse de considerar «hasta qué punto las poéticas de un autor corresponden a las poéticas que subyacen al conjunto de su obra», con lo cual el carácter crítico se ve disminuido al dar un aspecto preponderante a algunos textos en olvido de otros. Esto no es nuevo, y se puede considerar incluso lógico. Entre sus antecedentes críticos podemos recordar la útil *Preceptiva dramática española (del renacimiento al barroco),* de Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo, que cuenta con un prólogo más extenso, índice onomástico y bibliografía. No se comprende cómo aún los editores españoles no acostumbran a incluir índices onomásticos en obras de este tipo. Otro punto que se presta a discusión es que Pedro Provencio ha tenido en cuenta «sólo la teoría contenida en esta selección, que yo creo —dice el autor— representativa». Esto no estaría mal si las notas críticas estuvieran compensadas con un extenso prólogo en el que todas las particularidades «poéticas» se insertaran en las corrientes literarias españolas, hispanoamericanas y, en lo posible, en las europeas. Al fin y al cabo las generaciones del cincuenta y setenta no surgen de la nada. Como algunos de los textos hacen evidente, (Gil de Biedma o Robayna, por ejemplo), los problemas críticos que se plantean tienen una tradición, Eliot, Stevens, Lezama, Paz; autor este último que es el que más y mejor ha teorizado sobre poética en nuestra lengua, como bien saben en Francia, Estados Unidos o Hispanoamérica, pero que por lo visto nosotros aún no nos hemos enterado o ninguneamos, como se hace evidente en muchos de estos escritos. Dicho todo esto he de elogiar inmediatamente la tarea que ha llevado a cabo Provencio: su antología, pese a estas puntualizaciones, es de gran interés. En algo menos de quinientas páginas podemos recorrer el núcleo de las generaciones. No es de sorprender que muchas veces la teoría y la práctica no vayan juntas. El crítico no siempre acompaña al poeta, y esto no es privativo de algunos de los escritores antologados; en la generación del ventisiete tenemos como mínimo un ejemplo: Rafael Alberti. En cierta ocasión le oí —y no es la única en que se expresaba así— en plena democracia defender la poesía que se hace bajo las patas de los caballos, y añadió:

* *Pedro Provencio.* Poéticas españolas contemporáneas *(2 vols.). Hiperión, Madrid, 1988 y 1989.*

esa es la que yo he hecho siempre. Sin embargo todos sabemos que Alberti, el poeta, es el que escribió sobre los ángeles, sobre la nostalgia del mar, sobre la pintura, etc. El otro, el que él parece reivindicar, es un hábil versificador que, para beneficio de su obra, casi nadie frecuenta.

El primer tomo se abre con Ángel González y, naturalmente, con el problema de la misión moral y socialrealista de la poesía. Si tenemos en cuenta que el segundo volumen se cierra con Andrés Sánchez Robayna se verá que las cosas han cambiado un poco. Lejos se está de aquella frase de Ángel González en la que afirmaba que «escribiendo desde el centro de la Historia y de acuerdo con su marcha, el escritor se quedará, al menos, en la Historia». Lo que aquí se le pedía al poeta eran varias cosas, a saber: que supiera dónde estaba el centro de la historia, como si se tratara del epicentro de un seísmo; que, además, se supiera —dones proféticos que a Marx le llevaron a intuir la revolución en Inglaterra— la marcha de la misma. En este caso, los poetas españoles habrían visto que el franquismo se encaminaba hacia una monarquía parlamentaria, y en el de Rusia, hacia una democratización —por lo que vemos en estos días— de su marcha burocrática y celeste. Gracias a todo esto, que se reflejaría no se sabe cómo en sus poemas, el poeta sería gratificado con una definitiva estancia en la Historia. Aunque González no siempre cae en este tipo de ingenuidades, años más tarde volverá al tema en un poema donde se mofaría de los poetas que contemplan las estrellas, hablan del Tiempo, evitan la claridad y «edifican el misterio», etc. Algunos años más tarde (1984), cansado tal vez de habitar (y de ser deshabitado) por esa Historia suya con mayúscula, afirma que «el tiempo es el tema central de *Sin esperanza, con convencimiento*». No voy a entrar en si es así. González, es verdad, amplía un poco la poética de un poeta anterior, Gabriel Celaya, para quien la poesía era «un arma cargada de futuro», es decir, un instrumento que iba a cambiar el mundo. Ángel González, más irónico y descreído, trata siemplemente de «ser fiel a su experiencia», «describir el campo de batalla tal como yo lo vi»; y luego añade términos como «aplicar fórmulas irónicas al entorno político y social», «ambición didáctica y paródica», etc. Es decir, cometidos que sin duda llevaría mejor a cabo la prosa, los ensayos políticos, panfletos, etc. González no acierta a decirnos por qué todo eso lo trata de hacer en versos medidos con todos los recursos retóricos propios de este género. El caso de González es paradigmático: como entiende que la poesía se hace desde la experiencia, asunto que el poema trata de expresar, no duda, con una soberbia común a muchos de su generación, que «los escritores que afirman que no tienen intenciones cuando se disponen a escribir (...) equivale a afirmar que no quieren decir nada». Cuando habla de «intenciones» se refiere claramente a la intencionalidad del poema, no a que el poeta sienta la necesidad de decir. Más adelante se podrá ver cómo otros poetas, como el mismo Valente, contesta de una vez por todas a estas intransigencias. El poeta quiere el decir del poema. No se es poeta porque se quiera llevar a cabo la marcha de la historia sino porque se quiere sentir la danza del poema. Esto no niega que el poeta quiera hablar del tiempo o de sus zapatillas, de lo que le ocurrió por la mañana o de lo que no le sucedió nunca, quizá lo haga —de hecho así sucede muchas veces—, pero va a decir algo distinto: las zapatillas o lo que no vivió se transformarán en una experiencia de lenguaje. Quizá Caballero Bonald conteste también a este reduccionismo intransigente de González:

«Yo hago literatura a través de mi experiencia. Y mi experiencia, en términos literarios generales, son palabras.» No se piense que esto sólo puede decirlo un escritor, como es el caso de Caballero Bonald, barroco; es evidente que toda literatura está hecha de palabras. Esta polémica que aún arrastra cola, está relacionada también, aparte de con la misión moral y política, con el entendimiento de la poesía como comunicación, poética teorizada con extensión por Carlos Bousoño en *Teoría de la expresión poética* (primera edición, 1952) a la que contestaría Carlos Barral criticando la posibilidad de que exista *a priori* un contenido psíquico como elemento substancial de la emoción poética que el poema comunicaría al lector. Esto no quiere decir, ni Carlos Barral lo afirma, y tampoco Gil de Biedma, que el poema no comunique algo, y que no venga de alguien, pero lo que el poema es, lo que lo diferencia de otras formas de expresión, es su irreductibilidad al significado. Esta martingala de la comunicación, que ha permitido a muchos poetas desaguar con cierta velocidad, hizo decir a José Agustín Goytisolo en un poema de 1968 («A un joven poeta»): «Une tu canto al coro inmenso/ de esta asolada humanidad./ Juega a la vida, si estás vivo.» Naturalmente, este joven poeta era el arquetipo de los que se dedican a temblar «contemplando/ los reflejos del sol en el agua». Goytisolo le escribe esta poesía moral para que «sientas y hagas tuya/ la verdadera poesía». Esto no merece, creo, ningún comentario, pero me resisto a olvidar algunas perlas que están en relación a esa extraña soberbia que antes mencioné y que podría ser tema de un ensayo de psicología nacional. En fechas tan recientes como 1977, el mismo autor decía en otro de los textos antologados por Provencio, en relación a una pregunta que le hizo un hispanista: «de esos que llaman hispanistas y que no se caracterizan por su sagacidad y menos aún por su originalidad», y un poco más adelante: «Aunque no creo en los hispanistas». Caramba, no sabía que la relación con los hispanistas fuera un acto de fe... A los españoles nos inquieta, por lo que se ve, que exista gente que desde otras lenguas se dediquen a lo hecho en la nuestra: evidencia, claro está, lo que no hacemos nosotros. Véase, si no, cualquier bibliografía sobre mil y un temas de nuestro tiempo y del pasado. Olvidadizo y con carencia de autocrítica, José Agustín Goytisolo, en el prólogo a *Los pasos de un cazador* (1980), dice que desde que era un «cachorro de poeta» vio que un escritor tiene dos modos de trabajar: la experimentación formal y la investigación idiomática. Habría que preguntarle a algún hispanista en qué experimentó y en qué investigó el poeta catalán. Goytisolo tiene unas palabras llenas de sarcasmo para aquellos que pretendieron destruir el lenguaje. Esto ya lo han dicho muchos sin querer entender que lo que significaba era un acto de sana rebeldía con el idioma, con los significados y las formas infectas que se habían heredado. Las palabras no son inocentes, y, en ese período del franquismo, eran demasiado culpables. Había, sí, que desarticularlas, corromperlas, guillotinarlas, comenzar a respirar por esa herida para volverlas al revés. No otra cosa hizo su hermano Juan en *Juan sin tierra* y *Reivindicación del Conde don Julián*, dos libros definitivos. No olvido que la acción de destruir el lenguaje por un poeta significa la creación de otro, por eso se es poeta, obviamente. No todos lo hicieron, pero nadie es culpable de no escribir un buen poema. Lo que quiero decir con esto es que un poco menos de acritud y una mayor voluntad explicativa por parte de los que creen saber (y de los que en realidad saben), hubiera sido mucho más beneficioso para nuestra literatura. Algo del Sócrates partero es necesario en nuestro panorama crítico. Ayudar a llevar a cabo las

ideas del otro es la mejor manera de entenderlo y no taponarle la salida con nuestras negaciones apriorísticas. No se crea que esto que digo no tiene vigencia: por doquier se oyen escritores y críticos que dicen: yo no creo en los hispanistas, o bien: yo no creo en los críticos, etcétera.

Son pocos los poetas de la generación del cincuenta que tienen una obra crítica. Algunos se han expresado breve pero inteligentemente sobre aspectos literarios (Barral, Jaime Gil de Biedma), y uno de ellos ha reunido en dos volúmenes una obra crítica importante: José Ángel Valente. Tanto *Las palabras de la tribu,* como *La piedra y el centro* son libros de rigor científico, y, en muchas ocasiones, una verdadera fundamentación de la poética del autor. Valente es el que ha llevado más lejos el paso de la poesía más o menos instrumentada a la poesía como conocimiento: ser poeta, —como se explica en los escritos teóricos de este autor— es revelar el poema. Esta poética es un esfuerzo por designificar al poema: el poema es experiencia él mismo no traducible a otros lenguajes. Esto ha acercado a Valente a tradiciones herméticas y, sobre todo, al misticismo. De hecho lo que se deduce, y lo que dice en sus escritos últimos, es claramente un entendimiento de la poesía como espacio sagrado, unitivo. «Todo el que se haya acercado, por vía de experiencia —escribe Valente en *La piedra y el centro*— a la palabra poética en su sustancial interioridad sabe que ha tenido que reproducir en él la fulgurante encarnación de la palabra. No ha oído ni leído. Ha sido nutrido. Se ha sentado a una mesa. Ha compartido, en rigor, un alimento.» Ni poesía como comunicación ni como moral: comunión a través del extremo de un lenguaje que trata no de significar sino de ser.

La poética de Valente es cada día más un extremo poético, quizá por tratarse su autor de un hombre de indudable religiosidad, aunque sea una forma heterodoxa de lo religioso. Gil de Biedma, mucho menos religioso y menos esencialista, piensa con Eliot que hay una extensa manía de creer que la poesía es susceptible de formulación, con lo cual se simplifica siempre el hecho poético. Desde un escepticismo verdaderamente inteligente, Gil de Biedma escribió estas palabras: «La comunicación es un elemento de la poesía, pero no define la poesía; la actividad poética es una actividad formal, pero nunca es pura y simple voluntad de forma. Hay un cierto grado de comunicación en todo poema; hay una mínima voluntad de forma —una voluntad de orientación del poema— en el poeta surrealista. La poesía es muchas cosas, y un poema puede meramente consistir en una exploración de las posibilidades concretas de la palabra.» Gil de Biedma introduce un sentido crítico en su concepción de la poesía: el poeta moderno es el que conoce la distancia entre vida y texto, lo que equivale a rasgar continuamente esa encarnación de la que habla Valente con el punzón distante de la ironía. Contradicción sangrante: mientras que el poeta, consciente de su personaje, nos hace ver la distancia del vivir y el noble oficio de hacer versos, el poema, espacio recién inventado los integra: a la mirada y a lo visto, a la ironía y su objeto. No es una reconciliación total: Gil de Biedma nos recuerda constantemente que las palabras no coinciden con las cosas y tampoco con nosotros mismos.

No es mi intención hacer un repaso a todas las poéticas expuestas en el libro de Provencio. Más que un repaso didáctico es un diálogo subjetivo con lo que a mí me parece lo más importante. Tiene razón Provencio al decir en el prólogo que de Brines y Clau-

dio Rodríguez arranca «—sin merecerlo ellos—» una actitud poética; la emoción contemplativa y el amaneramiento. Poéticas muy jóvenes hablan de una «nueva sentimentalidad» y cosas por el estilo: me parece, una lectura desvaída de estos autores y del romanticismo; y algo más: una claudicación crítica. Lectores de novelas más que de poesía, sus exigencias del lenguaje parecen mínimas. Casi todos los que se enmarcan dentro del marbete de la sentimentalidad (palabra bien fea y de débil contenido emocional) están de acuerdo con la definición que Brines hace de la poesía como portadora de la emoción del poeta. Pero Brines no se queda aquí y sabe y lo dice que «el poeta no es un notario de la vida, ni aun cuando hace poesía biográfica, sino desvelador de un conocimiento profundo de su esencia humana». Más adelante, Brines hará más claro esto por supresión: «La nueva realidad que, mediante las palabras, hago mía, sólo me puede ser dada en el texto.» Esto lo emparenta con las reflexiones de Barral, Caballero Bonald o Valente. A esto habría que añadir la afirmación de que la poesía, para Francisco Brines, en un acto de intensidad, cumpliendo pues, una función exaltadora de la vida. Poética de la intensidad y de la intimidad, de revelación del yo, de lo personal, sabiendo que como él mismo dice puede ser más social Juan Ramón que Neruda. Como hace ver Pedro Provencio, aún late la polémica social en este poeta. Y no sólo en él. Yo no entiendo por qué se ha de escribir con fines morales o sociales. La voluntad de servicio está basada más en la culpa, de origen cristiano, que en la generosidad o la solidaridad. Como ha mostrado muy bien Fernando Savater en *Ética como amor propio* (1988), en el campo de la ética que no de la estética, la supresión del yo en las demandas volitivas suponen una supresión de la individualidad, una mala conciencia del cuerpo, que es del cual parte el querer. En el terreno de la poesía, esta voluntad de servicio era la que veía con malos ojos que los poetas del nuevo gaitrinar pudieran embobarse con el tiempo, las constelaciones, los reflejos del agua y otros asuntos de esta jaez, olvidando el verdadero meollo de la vida, que es siempre otro que el nuestro, claro.

A esta intensidad de Brines, la poética de Claudio Rodríguez —en momentos, semejante a la de Valente, ligeramente mística, con una sintaxis en ocasiones más poética que crítica— habla de participación: el poeta establece, a través del lenguaje, un vínculo entre las cosas y su experiencia poética. Aquí hay un invitado, y no sólo en la poética de Rodríguez, que no acaba de llegar nunca. Tampoco creo que sea necesario: no olvido que la misión del poeta —si es que tiene alguna— es la de escribir poemas. Pero al igual que la realidad no verbal —e incluso la verbal a secas— no nos basta y necesitamos poemas, por lo visto tampoco nos bastan los poemas (doble condena) y necesitamos explicaciones. El invitado o invitada es la reflexión sobre la relación de las palabras con las cosas. Si las palabras significan ¿cuál es el grado de su significación? Y si en poesía no es el ser significado lo que importa ¿cuál es entonces su relación con lo que está más allá de las palabras, con las cosas y sus relaciones que no significan?

Lo que ha venido después, aunque no carece de interés, está tan cerca, tan sujeto a transformación diaria que difícilmente se puede entrar en una valoración. Por lo demás tampoco estoy haciendo valoración, sino una particular reflexión. Hay exaltaciones, aunque de interés, que son difíciles de mantener, sujetas a modas y lecturas muy cercanas. Un hombre inteligente como Félix de Azúa, dice que «el poeta es biográfica-

mente despreciable. Es simplemente el sostén, la superficie de la inscripción donde la lengua habla de sí misma». Algo hay de verdad en esto, pero cuando yo leo poesía, esa lengua, por un momento, habla conmigo; con una biografía trascendida, claro. La poesía no puede reducirse a mi experiencia, es cierto, pero mi experiencia sí puede encontrar su sentido, su expresión, en el poema, sin dejar de ser palabra en mi cuerpo. La lengua se alimenta de las biografías, no podría vivir sin ellas; aunque tampoco puede reducirse a ellas. No obstante, una vez que se configura en una suerte de poema, ese lenguaje necesita para vivir de los mismos de los que surge. El sí mismo de la lengua es siempre un momento de virtual encarnación entre el poema (que es de los que hablos aquí) y el lector.

Dentro de las exageraciones (cederé al cotilleo crítico) Pere Gimferrer afirmaba por 1970: «Si el poeta no tiene las cosas claras —es decir, si no sabe con exactitud qué pensar de los asuntos de la vida— no veo en nombre de qué podrá aspirar al interés de sus lectores.» Sin embargo, escribe esto otro que sí me parece de verdadero interés: «La poesía académica, de mera imitación, la que no hace un problema de la relación entre las palabras y la realidad práctica, sólo puede aspirar al público que tiene, un público de catacumbas.» Sólo un par de cosas: no creo que sea necesario lo de realidad práctica, sino la realidad que las propias palabras designan; y lo último: el mejor público es, precisamente, el de las catacumbas; los otros son los que leen lo que ven en la televisión, los *best-seller*, es decir, el mundo de la superficie, el ortodoxo. No; en la disidencia del lenguaje instrumentado, allí donde se pasan el ejemplar único y y se recitan en la oscuridad los poemas, es donde están los verdaderos lectores. Aunque ya se sabe, de las catacumbas surgirás y en ortodoxia te convertirás. También Gimferrer, aunque sin el aparato trascendental y la imaginería cristiana y mística, coincide con Valente en gran parte de la poética. Los poetas más jóvenes antologados por Provencio oscilan entre los primeros textos teóricos, llenos de suficiencia crítica, de amenazadores conocimientos de lingüística, reflexiones de gran validez. Sorprende un texto de Genaro Talens, de 1984, en el que se interroga sobre la naturaleza del conocer. «Quizá —escribe— aunque no para saber más sino para saber menos, y así aprender mejor a desprenderse de uno mismo.» Saber lo que importa. Aquí se apunta a algo que puede estar en relación con la intención de Valente: trascender la fatalidad de la historia, y de nuestra experiencia aliada a las limitaciones y condicionamientos de ésta. Los textos de Guillermo Carnero, Andrés Sánchez Robayna y Leopoldo Panero son sin duda de interés. Tanto Carnero como Robayna son críticos. Todo lo contrario de Antonio Colinas y Luis Antonio de Villena. Este último llama a la poesía «ornato de la lengua». Sin comentario.

La elección, como todas ellas, de los textos peca a veces de arbitrariedad: ¿por qué no está un gran poeta como Juan Luis Panero? ¿Por qué introduce a Jesús Munárriz? Misterios de las antologías, uno de los géneros más difíciles de la crítica, siempre que se trate de contemporáneos. Con todo, estos dos volúmenes son de gran interés e invitan a la reflexión sobre la parte teórica de algunos poetas españoles, que no hay que confundir con la poesía de los mismos. Porque aunque no se crea en las musas, haberlas haylas.

Juan Malpartida

La mort i la primavera, de Mercé Rodoreda*

El símbolo no es una alegoría ni un signo; es la imagen de un contenido que las más veces trasciende la conciencia.
C. G. Jung

Hacer poesía es hacer resonar, detrás de la voz actual, el verbo original.
G. Hauptman

A partir de *La Plaça del Diamant,* todas las novelas de Mercè Rodoreda pueden definirse propiamente psicoanalíticas en cuanto el insconsciente determina el desarrollo temático y la estructura formal de todas ellas. Si en *La Plaça* el relato es recuerdo verbalizado dirigido al encuentro de la libido «para hacerla accesible a la conciencia y ponerla al servicio de la realidad» (Freud), *El carrer de les Camèlies, Mirall trencat* y *Quanta, quanta guerra*... giran en torno al complejo de Edipo como punto de partida del sentido moral o imperativo categórico que Freud pretendiera explicarse en *Totem y tabú,* del sentimiento de culpabilidad y, por tanto, de la disociación Bien/Mal con la que el hombre «civilizado» parece haber perdido la unidad primigenia y hacia la cual tiende incesantemente en forma de nostalgia.

Si en las novelas citadas prevalecen aparentemente el discurso y el comportamiento conscientes, invadidos a trechos y siempre impregnados de contenidos inconscientes, en *Quanta, quanta guerra*... la autora da un paso decisivo hacia el tratamiento de la psique como entidad propia. En esta obra, y aún más en *La mort i la primavera,* el inconsciente se extrinseca en pura proyección mental, en mitología. El viaje del héroe de *Quanta guerra* es un viaje en el inconsciente no ya individual (que es el que ha dominado en las novelas anteriores), sino colectivo. Siendo exacta y precisa su colocación en el espacio geográfico-anagráfico y en el tiempo histórico —que queda definido de una vez por todas en la clase de Historia Sagrada del primer capítulo (el Paraíso de los Orígenes, la Caída, el Castigo, la Ley, el Perdón, la Redención), Adrià Guinart encarna la historia de la tradición cultural y moral de Occidente que llevamos dentro. En su viaje «interior», que por ser exploración del inconsciente humano tiene lugar en un paisaje universal y abstracto, Adrià, como el sol que se levanta en el horizonte al concluirse el relato, retoma la «historia», que es la historia del dualismo maniqueo

Barcelona, Club Editor, 1986.

de nuestra tradición ética (Dios/Diablo-Virgen/Puta), para al fin abrirse a la esperanza de un Absoluto sin contradicciones, que se configura como Imago materna.

Desde *La Plaça del Diamant,* y a excepción de *Mirall trencat,* desde la novelista opta por el narrador omnisciente, el relato es monólogo y el estilo es arcaico porque la configuración arcaica y primitiva es inherente a la fantasía del inconsciente. La clave del estilo de Rodoreda está en esa «pura» simplicidad, espontaneidad o ingenuidad («la expresión del inconsciente es siempre infantil», Groddeck), que pretende ofrecerse como expresión inmediata del inconsciente al límite de la escritura automática, y sobre cuyo fatigoso proceso de elaboración echarán luz decisiva las varias versiones de esta versión inacabada de *La mort i la primavera.*

Si el protagonista de *Quanta, quanta guerra...* todavía tiene un lugar y un nombre, el de la novela póstuma que estamos examinando se pierde en el anonimato de su ser hombre antiguo, presente en el hombre civilizado de todos los tiempos. *La mort i la primavera* es la historia de un paisaje interior y de una cosmogonía: es la objetivación de un símbolo que el hombre lleva grabado en el corazón desde época remota. En cuanto pura proyección de la conciencia —mito o sueño, da igual—, es paisaje fuera del tiempo y del espacio. El relato es aquí psiquismo puro, alma desprendida del cuerpo, para utilizar una comparación que el epígrafe de Ronsard que encabeza el libro justifica sobradamente: «Ceste voix sans corp qui rien ne sçaurait taire.»

Montaña en precipicio, río, pueblo, matadero, pozo, lavadero, bosque de los muertos: he aquí la cosmogonía de una fantasía inconsciente y de un conflicto: una vez más, el complejo de Edipo.

La montaña que cae a plomo sobre el pueblo como respaldo (protección) y amenaza es la Madre (Madre protectora y tranquilizadora y Madre terrible), el Origen, el ombligo del mundo. Lo dicen su verticalidad y su altura, que hacen de ella un doblete del Árbol de la ciclicidad y de la Totalidad. Pero lo dicen también la raíz etimológico-popular del topónimo (mare/Maraldina), su corte anatómico recubierto de hiedra perenne, del cual, como una serpiente, mejor, serpiente transformada en corriente de agua, arranca el río de la vida psíquica. La doble cima determinada por el corte que atraviesa verticalmente la montaña alude a una ambivalencia andrógina. En lo alto, en efecto, está «el senyor», el Padre que la sociedad fraterna de los orígenes ha alejado, con el crimen, del consorcio humano: de la conciencia.

Padre y Madre tienen implicaciones antagónicas. La vegetación eterna de la Maraldina, o su renovación cíclica, no impide la presencia siniestra de un árbol muerto y de un cementerio de muertos sin alma. De esta montaña provienen los pájaros blancos (tranquilizadores) y los pájaros negros (las almas temibles) que periódicamente invaden el pueblo y que la Gran Madre parece custodiar como si fuera un infierno. Detrás de la montaña, de un lugar mal definido, llegan los *caramens,* seres erótico-sexuales contra los cuales el pueblo ha dispuesto un pequeño ejército de seres asexuados que los ahuyentan o aniquilan. De esta altura viene también el viento, el gran fecundador. La Maraldina es el gran Útero cíclico: sepulcro y semilla, primavera y muerte.

El Padre —arquetipo del «viejo sabio»— encarna al mismo tiempo la sexualidad y la ley restrictiva del instinto. Mientras que la miel de que parece exclusivamente nu-

trirse, la cuchara del bote de miel en forma de serpiente, sus pies deformes (la historia de las religiones da constancia de numerosos dioses «fecundos» con esta característica anatómica), las glicinas, la serpiente y los pájaros de su escudo de armas y las mariposas/mujeres apuntan a la sexualidad y a la fecundidad, su inmovilidad y encarcelamiento efectivos, así como las mariposas secas y la jaula de las mariposas, sugieren la restricción, el impedimento y la prohibición.

Al extremo opuesto del Origen, al final de una linearidad que es eternidad en devenir (serpiente/agua) se halla el Fin encarnado en el Bosque, o mejor, en los árboles del bosque, cementerios vivientes, que hablan de cuna y calor materno. Es lugar de la Totalidad, como el Principio, pues los cuerpos, gracias a la práctica del cemento, conservan sus almas intactas.

Remontémonos a la creación, que surge del gran útero de la Maraldina. Al principio fue «l'home que habia matat la serp». Era un hombre a caballo, unido a él como un centauro. Matando la Serpiente, el centauro rompe, con la Unidad primigenia, su propia Totalidad, la unión compacta de consciente e inconsciente. Destrozado por el pisoteo de su mismo caballo (la instintividad), su gesto da origen al río, al inconsciente, o mejor, como precisa Jung, a «la libido anclada en la imagen materna, matriz de la conciencia».

Que el paisaje *es* (no representa) el inconsciente lo demuestra el hecho de que el acto mismo de la creación sea obra de la unión sexual de dos sombras a la luz de la luna (igual que la del incesto de unas páginas después). La luna, el cuerpo de la gran madre, depositaria del esperma, la lluvia de sangre y la tormenta, son elementos inequívocos de un parto cósmico que tiene como protagonistas las sombras, el *anima* en el sentido junguiano del término. El prado lleno de flores y abejas, orugas y sobre todo mariposas —de un todo que se transforma de continuo en todo— es, a su vez, arquetipo de la vida, de la energía psíquica: es ese *daimon* dispensador de la vida que hace que la vida sea vivida, de que habla Jung.

En la torre del matadero, como antaño en la plaza, hay el reloj sin agujas que el pueblo, naturalmente, ignora. En contrapartida, el reloj de las «pedres baixes» en el que el héroe o la madre, o ambos juntos, hacen las veces de la aguja y marcan con sus sombras el tiempo solar —o lunar—, indica una vez más que este mundo en frenético movimiento se mueve en la atemporalidad del inconsciente o, lo que es lo mismo, en un tiempo que es Kronos o Aion, símbolo de la libido y del inconsciente.

Una rudeza primitiva y arcaica distingue a la colectividad aglomerada en «el poble». Mercè Rodoreda escribe efectivamente un libro histórico: revive aquel momento de la historia de la humanidad en que el hombre, recién salido del reino animal, se constituye en «horda primitiva». No importa que el pueblo conozca la escritura o el coche: este momento está dentro del hombre de todos los tiempos, como la serpiente o el pájaro en su cerebro. El pueblo es la psique colectiva e inconsciente; desconocedores de las responsabilidades personal, los hombres, en su primitiva concepción del Bien y del Mal y en su comportamiento moral, son sólo colectividad.

En el pueblo aferrado al borde de una roca inestable sobre el agua en abismo, la conciencia proyecta un temor, pues la ira y la potencia del Padre podrían aniquilar a la comunidad nacida de su crimen. Porque si el pueblo ha suprimido al tirano celoso y ha hecho posible la teórica realización del deseo incestuoso, la imago paterna, aún reducida a fantasma y a impotencia, incumbe a la conciencia individual y colectiva en forma de remordimiento y de amenaza. En el castillo inaccesible que algunos intentan alcanzar en vano (¿quién osaría ocupar el puesto del Padre?), los hombres encierran, con la prohibición de la instintividad y del incesto, el sentimiento de culpabilidad y el temor del castigo. Con el rito propiciatorio del muchacho lanzado al agua, el Hijo, en efecto, sacrifica la propia vida por la supervivencia colectiva.

El tabú del incesto desencadena la furia represiva de la sexualidad («matar el desig»). Si de un lado los hombres, como exorcizando la muerte, se alimentan de carne y corazón de caballo (la sexualidad por antonomasia), del otro el ritual de los viejos del matadero expresa la renuncia a la instintividad y al deseo. Es más. El pueblo, como castigando la propia carne, encierra al preso-caballo en la jaula y «l'home del garrot», con quien los chicos miden su virilidad al cruzar el umbral de la adolescencia, acaba siendo matado por un impotente, que antes le ha quitado ya con «astucia» la fuerza de su bastón fálico. La madre del protagonista (bella/fea ojos ribeteados de rojo/«matar el desig») representa esta misma ambivalencia. Los lavaderos, al final del río, parecen aludir a la purificación y a la liberación de la culpa.

El libro se abre con la inmersión del protagonista, desnudo, en las aguas del río: con la vivencia en proyección del erotismo edípico. Si el río, como dijimos, es sólo Inconsciente-Madre, el hombre es totalidad: instinto y conciencia. Por ello encarna una plenitud que ahonda sus raíces en lo animal y se eleva a la divinidad. Lo dice el chico del herrero, el sólo-mente (¿la ratio?): «l'home és mig de l'aire i mig de la terra...». Es en este sentido que cabe entender el carácter divino o semidivino del héroe, atestiguado por su doble paternidad y maternidad. Gracias al herrero (el artesano, como el segundo padre-carpintero de Cristo —y no es la única conexión del héroe con la figura central del mito cristiano) y a la madrastra, al hijo le es dado nacer dos veces: como hijo primero y como padre después.

Si la Maraldina es claustro protector materno y Madre Terrible que se opone al incesto, la Madrastra, teriomórfica, enana, deforme, es Totalidad ctónica (su cuerpo recuerda un reptil y su lugar es el pozo) y psíquica. Sus cuatro trenzas, «com els quatre punts del món», son totalidad cuaternaria, círculo, mandala. Este ser desconcertante, envuelto en una simbología que emana del arquetipo de la fecundidad y la nutrición (se alimenta de grasa de caballo y de abejas/miel) es madre iniciática y *alma mater*, hacia la cual se dirige la tensión erótica del héroe en la primera parte del libro.

Y mientras el Padre es encadenado en lo alto sin abandonar su posición de dominio en la conciencia, y los hombres y mujeres del pueblo luchan por «matar el deseo», se repite ahora y siempre el deseo de suprimir al Padre para la posesión del objeto amado. Deseo que el alma proyecta en el autosacrificio del padre dentro del árbol de la muerte, y con la consumación del incesto.

La unión sexual se verifica entre dos sombras y se inscribe en las coordenadas del tiempo y de la eternidad: de un río «sempre igual» y de una luna «que es mor». Las sombras no son eufemismo ni el mito cósmico, imagen poética. La sombra es el puro instinto, la unión, el puro deseo. Pero el mundo nace de un deseo: «I vam tenir una nena igual que la meva dona» (2,XI,79). El ser humano no sabría imaginar la creación más que como imago materna.

La culpabilización del acto instintivo e inocente del incesto no se hace esperar. El «poble» —conciencia moral, Super-Yo— hace suya la prohibición ancestral y castiga la transgresión: «[la dona de la trena] va dir que el que jo hauria hagut de tenir era una mica de vergonya i quan el meu pare va a morir algú que m'hagués clavat una pallissa de tant en tant en comptes d'acabar, desgraciat, deia, ficant-me al llit amb la meva marastra» (3,I,83).

Erotismo de un lado y represión sexual del otro mueven en direcciones opuestas la libido —la energía psíquica—, que es la verdadera protagonista de la novela. De ahí el carácter apocalíptico de los sucesos que siguen a la muerte del Padre: la sexualidad reprimida (el hijo del herrero), libre al fin, se desboca pegando fuego (destruyendo la figura paterna) a cuanto está a su alcance con la ilusoria esperanza de acabar con una Ley que, grabada ya indeleblemente en el corazón de los hombres, no puede sino renovarse de continuo. Muerte/Primavera, por consiguiente, es menos imagen de Eterno Retorno, que símbolo del doble instinto de vida y muerte que mueve la acción de esta obra: «ganes de viure i ganes de morir, i així fins a l'acabament» (3,VII,108).

La conciencia, reprimiendo el deseo, dirige ahora la tensión erótica hacia la persona del otro sexo: hacia «la noia». De esta forma, empieza el erotismo objetual de adulto de nuestro héroe, el momento postedípico.

Lo manifiesto, sin embargo, suele ser lo contrario de lo latente. La tensión hacia la chica camufla visiblemente una añoranza. Lo que parece progresión es regresión. La «noia sense cara» —el deseo de la chica— aparece en el agua, en la Madre, y una voz interior mal identificada impide la realización sexual (las manos, órgano sexual, como los pies, no consiguen tocarse). El narrador habla de un *lligam,* que entiendo como atadura a la madre, proscrita por la prohibición. Lo corroboran las cuerdas/serpientes de la madrastra que el muchacho busca y encuentra en la cajita del punzón *de su infancia,* y el recuerdo por memoria involuntaria del «pozo», justo cuando se halla en el sótano de la casa del «senyor», allí donde las paredes se abren a la «hiedra» de la Maraldina.

La obsesión del padre (incesto, culpa, castigo) paraliza el dinamismo de la libido del héroe («la mort del meu pare s'anava menjant la meva vida», 4,IV,152) y la fija en su estadio autoerótico e infantil, en el cual vive sólo por la madre en una especie de incesto perpetuo. El paso por debajo de las aguas del río y la experiencia del «enlacement» con la vegetación acuática, sin dejar de ser *para los demás* rito propiciatorio, es para la víctima contacto materno, recuerdo de la niñez como estado paradisíaco ajeno a las leyes de la conciencia. Con este «bautismo», el protagonista nace de nuevo para identificarse y substituirse al Padre y convertirse en fecundador de la madre y en creador

de sí mismo y del mundo, moldeando figuritas de barro que crea y destruye a su antojo y entre las cuales están naturalmente, la madrastra y la propia hija.

Así pues, el impulso de vida que ha empujado al Yo hacia la sexualidad diferenciada va cediendo el paso al instinto de muerte, que lo dirige al estadio presexual y aún fetal («buscava un lligam... no sé on ni sabia què buscava...», 4V,153), hacia la materia inorgánica (mater/materia). Sus pasos, en efecto, se dirigen al Bosque, al Árbol, a la Madre.

El instinto de muerte, esta extraordinaria intuición de Freud al borde de la paradoja, halla en el mito de los árboles de los muertos su extrinsecación formal y la garantía de su existencia (psíquica). Mercè Rodoreda reelabora aquí libremente la costumbre ancestral, documentada en algunos pueblos celtas, de abrir con el hacha un árbol *(Totenbaum)* y utilizarlo como tumba para su propietario. Las variantes aportadas a este núcleo mítico consienten afirmar que el Árbol de la Muerte donde el protagonista se sacrifica con un punzón (el de su infancia), compendia como imagen polisémica los varios símbolos que en obras anteriores han representado el Eterno Retorno muerte/renacimiento. El autosacrificio de Cristo, el Árbol de la Cruz, se sobrepone aquí y se funde (como la herencia hebraico-cristiana en el tronco común de la mitología que alimenta al inconsciente colectivo) con el mito de la tumba/cuna, de la cavidad uterina del *Totenbaum.* No sólo el narrador-protagonista abre en el árbol una cruz; de él extrae una semilla gigante, el fruto del vientre (el dios que se hace hombre en el claustro materno) para ocupar su puesto y asegurarse, con la posesión de la Madre, el propio renacimiento.

Loreto Busquets

Cancionero de Unamuno*

Parece buena la idea del editor de ofrecer al público el *Cancionero* de Unamuno, la obra quizá menos conocida de su quehacer poético. Aunque, en realidad, no puede tomarse como tal obra, pues es un diario poético que escribe desde 1928 hasta tres días antes de su muerte. Las poesías del *Cancionero*, que toma su nombre de la obra de Petrarca, las va publicando en algunas revistas, y más aún, las va dando a conocer a sus amigos en las cartas que dirige, aunque la gran mayoría de ellas salen a la luz después de muerto el autor. La única vez que parece tener intención de juntarlas en libros

Miguel de Unamuno: Cancionero. *Prólogo de Andrés Trapiello. Akal editor, Madrid.*

es un su primer año, 1928, por lo que escribe incluso un prólogo del que después hablaremos. Quien primero da a conocer un número algo representativo de estas canciones es Luis Felipe Vivanco en su *Antología poética* del Unamuno (Ediciones Escorial, Madrid, 1942), en la que se incluye setenta y dos composiciones. Pero la primera edición completa es del año 1953, preparada por Federico de Onís para la editorial Losada. Más que una obra en sí, como digo, es una trayectoria, que le sirve también como un refugio de contemplación, según dice acertadamente Manuel García Blanco en su edición de las *Obras Completas.* Una recopilación de canciones que tiene, para mí al menos, más interés como biografía espiritual que como obra literaria, inferior a libros como *El Cristo de Velázquez,* o el poemario inmediatamente anterior al *Cancionero,* el *Romancero del destierro.*

Lo que ya no nos parece tan bueno es el prólogo que firma Andrés Trapiello, que demuestra un escaso conocimiento de Unamuno, y sobre todo, lo que es peor, muy poco interés. Y no es que sea malo que a Trapiello no le interese Unamuno, por supuesto que no, pero escribir sobre algo o alguien que ni siquiera ha querido conocer no me parece exactamente recomendable. Es un prólogo que no dice nada y tampoco aporta nada. Adolece de desgana y falta de estudio. Da la impresión de que no considera interesante la reedición, y así más vale no colaborar en su difusión. Trata en todo momento de mostrarse desmitificador —pienso que Unamuno no es de los que están más mitificados—, efectuando un comentario, a mi modo de ver, superficial. Que, por otra parte, creo que eso es lo que pretente. Sí podría haberse colocado en su lugar el prólogo que el propio Unamuno redactó para la fallida edición de 1928, y que está reproducido por García Blanco en su edición de *Obras Completas,* tomo XV (Madrid, 1963), pp. 7-36. Como no lo han hecho así, vamos a dar algunas notas de él, en donde habla de su génesis y de sus opiniones sobre la poesía.

Las canciones se empiezan a escribir en un momento en el que casi la única lectura de Unamuno es el Nuevo Testamento, del que hay referencias abundantes, constantes, que le sirven para arroparse: «Todas las albas me remozaba el espíritu releyendo en el Nuevo Testamento», concluyendo que su bibliofagia es verdaderamente teofagia. Y esta lectura, este devorar el N.T. le impulsa a escribir las canciones: «Las Buenas Nuevas, las Cartas y el Libro de la Revelación enseñaban a soñar la vida - que es, a la vez, pensarla, sentirla, y vivirla - con metáforas, parábolas y paradojas - o sea: traslados, soslayos y desvíos - cultivando en mí al creyente descreído, al ciudadano proscrito y al poeta razonador. Estos textos evangélicos, epistolares y apocalípticos han sido entretejidos a tantos ensueños, a tantos dolores, a tantos goces, a tantas esperanzas, a tantos desengaños que habla ya en ellos un piélago de almas de siglos y quieren decírnoslo todo y más.» Y completa un poco más adelante diciendo que las más de las canciones están escritas depués de haber leído la Buena Nueva.

Con respecto a la filosofía de sus textos siempre se le acusa de que tiene demasiadas ideas —yo creo que es bastante peor no tenerlas— da esta opinión: «Este cuerpo de canciones ofrece una filosofía aunque no un sistema filosófico. (...) He procurado decir del modo más llano y corriente lo que todos sienten sin acertar a decirlo y al menos, si no todos, la mayoría selecta, esto es: el pueblo. Y para ello convertir paradojas en lugares comunes, que equivale a convertir lugares comunes en paradojas. Más de una

canción me brotó de una frase flotante que cogí al vuelo con el oído. Creo tener que decir que el lenguaje mismo, el lenguaje popular ha sido mi inspiración capital.»

En aquel tiempo ya se está hablando en los círculos literarios de esa cuestión tan poco clara a la que llaman pomposamente «poesía pura». Miguel de Unamuno naturalmente no se alinea con ella: «Quedamos, pues, en que poesía pura es, a lo menos, crear el instrumento de creación, o mejor la creación misma, crear lenguaje, pero ¿sin otro contenido? ¿Continente puro sin contenido? ¡Imposible! Y si el agua pura, destilada, es impotable, no quita la sed, y por lo tanto no es humanamente, aunque lo sea químicamente, agua. (...) Esta poética impureza, esta vena de pasión humana, de inquietud humana, de congoja humana, les dará, si es que algo se las da, dureza, y con ella duración a estas mis canciones, que no han de salvarse, si se salvan, del olvido, por sus primeros puramente poéticos de lenguaje.»

Explica también por qué este diario está escrito en verso y no en prosa, como anteriormente había hecho: «El verso es más liso, más llano y más corriente que la prosa, y si me tengo que valer de él es por sentirme a ello empujado por un poder íntimo, entrañado y arraigado en el cogollo de mi ánimo. (...) Gracias a la presión providencial de la Musa, a mi estro o tábano, así como suena, me libraba de la grosera pesadumbre de las ideas en alas de las palabras, en alas de tábano. Y lo que crea es la palabra y no es la idea. Y así he logrado hacer un diario espiritual, no ideal. Que si la idea es idea, la palabra es espíritu.»

Y como no podía ser de otra manera, las canciones de Unamuno son bastante desiguales. Pero cuando pensó sacarlas a la luz quería presentar el diario tal cual, sin suprimir nada: «Por qué no las cierno y selecciono y dejo las unas para no publicar luego sino las otras? ¿Y cuáles sí y cuáles no? Todas, buenas y malas, mejores y peores. Todas, sí, pues son miembros de un solo cuerpo al que no me cabe cercenar ni mochar; todas. Las buenas abonarán a las malas y las malas no malearán a las buenas. Unas y otras, y todas, se completarán y se conllevarán. La poda puede hacer un jardín urbano, pero deshacer un bosque montañés. Lo mejor que pueda haber aquí necesita, para su mejor disfrute, de lo peor que se haya deslizado. Con los deshechos se abona —esto es: se hace bueno— lo escogido. Quede, pues, todo.»

En estos párrafos se explica aproximadamente la génesis y el sentido del *Cancionero*. Del prólogo de Trapiello no tengo nada que decir, puesto que él primeramente no ha querido decir nada. Así es imposible trabajar. Sólo quiero anotar un punto de la «exposición» de Trapiello, para que no equivoque todavía más a los lectores. En la página XVI asegura el prologuista que Unamuno «siempre mantuvo con la Iglesia Católica buenas relaciones. En España los más terribles anticlericales terminan compartiendo su mejor amistad con algún cura. Unamuno tuvo buenos amigos con curas y frailes». Según se desprende de esto, Unamuno sería católico aunque anticlerical. Yo pienso que no fue ni lo uno ni lo otro. Y tampoco sé qué tiene de especial significado el que tuviera amistad con curas. Creo que casi todos, independientemente de nuestra ideología, tenemos amigos curas. No voy a colocar demasiadas citas para no aburrir, pero sí las necesarias. En su artículo *Mi religión* (1907) escribe: «En el orden religioso apenas hay cosa alguna que tenga racionalmente resuelta, y como no la tengo, no puedo comunicarla lógicamente, porque sólo es lógico y transmisible lo racional. Tengo sí, con

el afecto, con el corazón, con el sentimiento, una fuerte tendencia al cristianismo, sin atenerme a dogmas especiales de esta o de aquella confesión cristiana. Considero cristiano a todo el que mira con respeto y amor el nombre de Cristo, y me repugnan los ortodoxos, sean católicos o protestantes.» En su ensayo *Qué es verdad* (1906) anota: «Las verdades que no estén depositadas en tu alma no son verdades de tu fe, ni para nada te sirven. Tu fe es lo que tú crees teniendo conciencia de ello, y no lo que cree tu Iglesia. Y tu Iglesia misma no puede creer nada, porque no tiene conciencia personal. Es una institución social, no una fusión de almas.»

El propio prólogo al *Cancionero* que hemos venido transcribiendo dice: «Soy en lenguaje, como en otras cosas, protestante, partidario del libre examen.» Apenas cuatro años antes, en *La agonía del cristianismo,* señalaba el aspecto para él contraproducente del protestantismo: «La Reforma quiso volver a la vida por la letra, y acabó disolviendo la letra. Porque el libre examen es la muerte de la letra.»

El 3 de enero de 1909 pronuncia una conferencia en Valladolid bajo el título de «La esencia del liberalismo». En ella una de las cosas que afirma es que «es candidez o hipocresía querer distinguir anticleralismo de anticatolicismo», postura que parece ir claramente en contra de lo que sostenía Trapiello. La defensa que hace es de los no católicos: «Lo que nos urge hoy es que los confesadamente no católicos no queden, como de hecho quedan, fuera de la ley común; que la heterodoxia no sea ilegal. El gran triunfo del liberalismo español sería que un heterodoxo confeso entrara como tal, sin abdicar, en un Gobierno dinástico. ¿Que los católicos son mayoría? Entre los españoles conscientes, entre los que tienen conciencia de su ciudadanía y de sus convicciones, lo dudo.» Esta intervención pública, en la que hace apología del liberalismo anticatólico y que uno de los expresos elogios es para Lutero, fue saludada con una carta de congratulación por la Unión Cristiana de Jóvenes Evangélicos, esto es, una comunidad protestante. Unamuno les contesta en carta que se publica en la *Revista Cristiana* de 15 de mayo de 1909, carta que, según creo, permanece inédita en libro. En la cual carta manifiesta «cuán agradecido estoy al aliento que con ella me prestan para seguir peleando por la libertad de la conciencia cristiana». Declaración que se ajusta adecuadamente al protestantismo, aunque mantuviera diferencias doctrinales, como dice a continuación: «Sean cuales fueren las diferencias doctrinales que puedan separarnos hay una cosa que nos une, y es el común amor a la verdad y a la sinceridad y el deseo de hallar por nosotros mismos, sin más ayuda que la de la gracia divina, el camino de la salud», concepto este último perteneciente también al evangelismo. Unamuno no estuvo adscrito a ninguna Iglesia, aunque su mayor afinidad la encontró en el protestantismo.

Eugenio Cobo

El *Libro de Apolonio* revisitado*

Gran acierto el de Editorial Planeta al incluir en su colección de Clásicos Universales el *Libro de Apolonio.* El acierto es doble. De un lado, por su oportunidad, pues posibilita a un público amplio el conocimiento de una obra que, hasta el presente, era prácticamente inaccesible para el lector de a pie; las ediciones de Marden o del propio Alvar (Castalia, 1976), por distintos motivos, apenas han podido llegar al gran público. Ésta es, pues, la primera edición completa de una obra mil veces aludida en manuales que ahora se hace asequible en formato de bolsillo. Por otro lado, el *Libro de Apolonio* es un auténtico «clásico universal», más que por su calidad literaria, discutible y discutida, por constituir una muestra, hispanizada, de un asunto de gran difusión en todo el mundo occidental durante la Antigüedad y la Edad Media.

El *Libro de Apolonio* se encuadra en la escuela del Mester de Clerecía. Es un poema narrativo que consta de 656 tetrástrofos monorrimos. La fecha de redacción de la obra oscila entre 1250 y 1270. El texto español tiene su fuente más inmediata en un original latino del siglo VI, compuesto conforme a los cánones de la narrativa helenística: la *Historia Apolonii Regis Tyri.*

Apolonio, rey de Tiro, pone de manifiesto ante la corte de Antíoco el incesto ocurrido entre éste y su hija. Este hecho despierta la ira de Antíoco, lo cual da lugar a una apresurada huida de Apolonio y a las peripecias en que se va a ver envuelto. Refugiado en Tarso, el protagonista se ve obligado a fugarse por mar, de donde resultará un naufragio que le lleva a la corte de Architrastes. Allí casa con Luciana, la hija de este rey. Muerto Antíoco, Apolonio emprende el regreso a Tarso y Antioquía; durante la travesía nace Tarsiana, hija de Apolonio y Luciana. Creyendo todos muerta a la madre, la arrojan al mar en un ataúd. Hasta este momento, el desarrollo de la narración es uniforme: el narrador ha tomado a Apolonio como eje del relato; de aquí en adelante, la trama se fragmenta en tres hilos narrativos:

a) Luciana, que no había muerto en realidad, es recogida en la costa por unos físicos que logran salvarle la vida. Viéndose sola, se recluye en un claustro.

b) Llegado Apolonio a Tarso, deja a Tarsiana bajo la tutela de Estrángilo, mientras él parte para tomar posesión de la corona de Antioquía. Tarsiana está a punto de ser asesinada, siendo salvada en último extremo por unos piratas que la raptan y la venden a un proxeneta. A duras penas logra salvar su virginidad y salir del prostíbulo, merced

* Libro de Apolonio, *edición, introducción y notas de Manuel Alvar. Editorial Planeta, Barcelona. Colección Clásicos Universales, número 80.*

a que Antinágoras se hace cargo de ella comprándola al rufián. Durante mucho tiempo, desamparada, ejerce como juglaresa y maestra de canto.

c) Apolonio, proclamado rey de Antioquía, emprende la búsqueda de su hija perdida.

A partir de la cuaderna 484 se vuelve a unificar paulatinamente la trama. Apolonio y Tarsiana se encuentran casualmente, en uno de los más cuidados episodios del poema. Seguidamente, un ángel indica a Apolonio la situación de su esposa. Y con la reunión de la familia, antes disgregada, y el próspero reinado de los protagonistas, termina la narración.

Antes hemos dicho que el *Libro de Apolonio* es un clásico universal. En efecto, pero sin ningún ánimo valorativo empleamos esta expresión. El asunto hunde sus raíces en la novela griega (si se quiere es posible rastrear rasgos homéricos, incluso), pasa a la literatura latina tardía y, de ésta, a las romances. El *Libro de Apolonio* trata, pues, un asunto que ha despertado el interés de varias culturas. Pero la dimensión universalista de la obra está, en parte, contrarrestada por la necesidad de adaptar la leyenda a una cronología y una sociedad precisas: la de la España cristiana de mediados del siglo XIII. Alvar piensa que «el *Libro de Apolonio* nos ha descubierto una vida burguesa; ya no clerical, ya no de una aristocracia guerrera como las gestas, sino el relato de las empresas de un hombre que no fue eclesiástico ni guerrero» (Introducción, página XL), y llega a esta conclusión tras mostrar que la narración se desarrolla en un marco eminente urbano. No falta razón al señor Alvar, pero se hace preciso matizar que si el poema refleja un mundo burgués (frente a Berceo o el *Cantar de Mio Cid)*, la concepción que anima ese mundo novelesco responde a un espíritu más feudal que burgués. La vida de Apolonio es una especie de viaje de ida y vuelta: el signo de su fortuna pasa de la prosperidad a la adversidad, para terminar de nuevo en la prosperidad (hay que notar que ello es recurrente con el desarrollo narrativo: Apolonio en Tiro-peripecias del exilio-vuelta a Tiro). Estos vaivenes nos muestran que el protagonista no es dueño de su propio destino, pero sí que el final feliz está asegurado por un orden providencial que está en consonancia con el mérito moral de la conducta: los buenos reciben su premio y los malos, el castigo correspondiente. Al hombre se le escapa el sentido de su existencia porque éste viene determinado por designios superiores; lo humano se explica en función de un ente tutelar providencial. Casi un siglo más tarde, Juan Ruiz y, más tarde aún, Fernando de Rojas eliminarán ese orden providencial de su visión del mundo. Y esta supresión de lo providencial constituye, desde un punto de vista ideológico, la auténtica irrupción del espíritu burgués en la creación literaria en lengua castellana. Es evidente que el anónimo autor del *Libro de Apolonio* está muy lejos aún de ellos.

La edición va acompañada de numerosas notas léxicas, ordenadas en un vocabulario al final del volumen; tales notas aclaran de manera suficiente las lectura literal del texto. No obstante, pensamos que son insuficientes para que un lector actual, por lo general poco familiarizado con el mundo medieval, pueda enjuiciar el sentido de la obra en su contexto, aunque es indudable que la introducción puede servir de ayuda. Sin

embargo, se echan en falta notas aclaratorias sobre aspectos culturales e institucionales que posibiliten situar la obra en su momento histórico. Ello aún a riesgo de que, como todo editor sabe, las notas ahoguen al texto mismo. Es, en cambio, un gran acierto la idea, cada vez más practicada entre los medievalistas, de poner un subtítulo orientativo a cada uno de los episodios. Por otra parte se advierten algunas erratas evidentes, tanto en el poema, como en la introducción, por ejemplo:

491.a «Dueña sólo de linatge, de parientes honrados», donde el sentido y la métrica parecen exigir esta otra lectura:

491. a «Dueña só de linatge, de parientes honrados».

Esto, no obstante, no empaña en absoluto el mérito de la edición.

La introducción del profesor Alvar se sitúa en la mejor línea de su producción crítica. Manuel Alvar explica el *Libro de Apolonio* en función de:

a) La transmisión de la historia de Apolonio y su adaptación a las concepciones literarias del siglo XIII español, expresadas en los tratados de Retórica.

b) El ensamblamiento del mundo novelesco del poema con los condicionamientos culturales del entorno que lo hizo posible.

Desde esta doble perspectiva, literaria e histórico-cultural nos ofrece un sugestivo y documentado estudio.

Hecho balance, es de agradecer la edición de una obra como la que nos ocupa. Saludamos su aparición con sumo agrado y esperamos que sirva de acicate para que asomen a las prensas otros textos medievales que están esperando ser rescatados de la indolencia o el olvido.

Guillermo Fernández Escalona

Tradición y literalidad

(La poesía de Hugo Gutiérrez Vega) *

La década de los 60 fue una época crucial para la poesía mexicana. En ella sucede una gran cantidad de cosas que aún hoy están lejos de haberse puesto en orden (y esperamos que no lo hagan). Lo que sucedió tiene muchos niveles: histórico, sociológico, pero sobre todo ético y estético. En este último campo es una década que asume (y reivindica) la herencia de Contemporáneos, escribe bajo la luminosa sombra de *Libertad bajo palabra* y los primeros libros de Sabines. (En narrativa sucedía algo similar: los años anteriores fueron los de *Los días terrenales, Pedro Páramo* y los cuentos de Arreola.) La década en que se publican *Salamandra, Blanco* y *Ladera este,* con sobre todo años de preguntas, dudas e incertidumbres. *La Poesía en movimiento* (la antología, sí, pero también la idea que ella puso en juego) fue un intento por darle un rostro, intento que por muchas razones fue un éxito, y una de ellas es que la literatura mexicana es poco dada a tener varios rostros, a ser realmente plural y presenta casi siempre variaciones del mismo. Explico: los tiene, pero no los acepta en conjunto, los jerarquiza. Un ejemplo son los Contemporáneos. Estando tan cerca Novo de Villaurrutia representan sin embargo dos poéticas distintas, incluso diría que distantes. Los frutos que se desprendieron de Villaurrutia fueron muchos y muy variados, los de Novo escasos. Pellicer y Gorostiza, aunque aparentemente más distantes del poeta de los nocturnos, no representan otra poética. Nada sería explicable sin ellos y esa poética en la segunda mitad del siglo (empezando por Octavio Paz).

Salvador Novo, en cambio, no le hace gran falta a la historia literaria mexicana. Que no cunda el pánico, voy a agregar: aparentemente (cualquier intento de definición histórica es aparente). Por ahora tratemos a lo aparente como verdadero (cosa harto frecuente). La obra de Octavio Paz vuelve complicado discernir los niveles en que se desarrolla la tradición. En él —es evidente— sí hay presencia de Novo, o mejor sería matizar: de autores que también Novo leyó. ¿Qué pretendo con esta larga introducción? Es sencillo: señalar uno de los problemas más intensos desde los años 60, el de la literalidad de la poesía, ése al que la poesía en movimiento hizo a un lado cuando era su mejor expresión, ése que recorrerá y corroerá la obra de poetas tan poco literales como Marco Antonio Montes de Oca, o dará su sello a poetas tan irónica y perfectamente literales como Eduardo Lizalde o Hugo Gutiérrez Vega. Es a este último a quien cuadra mejor el segundo adjetivo. Pero antes de entrar en materia hay que decir, en descarga de la poesía en movimiento, que no se podía dar cuenta de un movi-

* *Hugo Gutiérrez Vega.* Las peregrinaciones del deseo. *(Poesía, 1965-1986). Fondo de Cultura Económica, México, 1987.*

miento no efectuado aún, aunque fuera ya inminente. Ni Lizalde, ni Gerardo Deniz, ni Gutiérrez Vega habían escrito aún sus libros importantes. (Para negar y legitimar a la vez la tradición. Ellos sí son inexplicables sin Salvador Novo.)

Con Gutiérrez Vega sucede algo bastante frecuente: sus libros, al publicarse, han gozado de una breve y no siempre afortunada (si acaso cortés) atención de la crítica (da la impresión de que se lo quitaban de encima) y de los lectores. Lo cierto es que no fueron libros de una brillantez inmediata (cosa harto frecuente en otros autores contemporáneos cuyos, cuyos libros son como fuegos de artificio y se apagan pronto). Es hasta que se reúnen entre sí y se apoyan mutuamente que cobran su dimensión real en *Peregrinaciones del deseo (poesía 1965-1986).*

Es por la inercia de eso que llamamos antes historia aparente que al leer a Gutiérrez Vega lo sentimos ajeno a nuestra poesía. Es demasiado literal, tiene demasiada confianza en la poesía como un derecho del «yo personal» (y no del «yo del lenguaje», que sería en el otro extremo del espectro la actitud de Marco Antonio Montes de Oca, quien también habla *confiado).* Su primer libro, desde el título, recuerda a Novo: *Buscado amor* (1965). Sin embargo devolverá a la historia su jugarreta y esto será también aparente. No tiene (ni probablemente quiere) la rispidez y el tono desencantado de Novo. Su atmósfera recordaría, aunque más ceñida, a la de León Felipe (a quien ya se exagera en demeritar) ¿Es un libro de influencia, como parece desprenderse de lo dicho? No, para nada. La personalidad del poeta está de cuerpo entero. Y es que una poesía que habla siempre desde el «yo», difícilmente puede dejar de parecerse a otros yo que en el mundo han sido. De esto lo salva un poco lo que lo aleja de León Felipe y lo restituye a la tradición villaurrutiana: su aspecto literaturizante (y expresamente, no se pone «literario»). Apenas empezado el libro hay ya un «Homenaje a Apollinaire» (muy bueno por cierto). Y es que el «yo» del poeta no es (aunque individualista) el de aquel que quiere decir al mundo cosas que lo «salven», sino decirlas para hacer uso de la palabra poética, diga lo que dijere, o mejor si digo lo que a *mí* me pasa. (¿No les suena esto un poco a Pavese, ese autor tan leído en aquellos años y ahora injustamente olvidado?) Para el escritor resulta evidente que esta posición frente al texto no se podía mantener por mucho tiempo. Hay quien simplemente deja de escribir, hay quien descubre en esa voz del yo otras voces (y en otras voces la suya propia). Ese escritor sabe que la confianza en lo que se dice es el camino menos indicado para encontrarse con el poema. Sus rasgos estilísticos son ya claros: un abierto rechazo a la metáfora y al barroquismo visual, una cierta llaneza en la expresión y una emotividad más que inmediata (o sea: todo lo que no era la buena poesía mexicana en ese momento; y no pretendo defenderlo por su «originalidad», lo más probable es que la otra poesía tuviera la razón poética de su parte. Eso hoy ya no es tan seguro.) Sin embargo a los poetas que fundan su escritura en los rasgos mencionados les es esencial el oído, y no tanto un oído musical como conversacional, ése que después de Eliot nadie duda que existe.

La inteligencia del poeta no consigue dominar, sin embargo, las ganas de «decir» y el verso sigue brotando. (Y es de las pocas ocasiones en que esto fue provechoso.) El contacto con la literatura inglesa, en especial su poesía, menos intelectualizada que la francesa (influencia principal de la tradición poética mexicana), le hizo bien. Su segun-

do libro lleva por título *Desde Inglaterra* (1972). Es allí donde asume su literalidad plenamente. El poema, para significar otra cosa, antes tiene que significar precisamente aquello que dice y no «otra cosa», no puede proponerse ya como sentido antes de proponerse como significado y encontrar en este primer nivel algo del segundo, de una manera «elemental». (Lo mismo se proponía Gerardo Deniz en *Adrede*, un libro de la misma época, pero radicalmente distinto en sus soluciones.) A ese decidido tono anglosajón le aportó un aire de nostalgia que vuelve al libro algo singular. Da a las palabras y a los versos una velocidad meditativa, no busca la poesía sin tiempo, sino al revés, la poesía del tiempo (más cercano a Robert Lowell que a Eliot o a Dylan Thomas —aunque él no lo quiera). Con esto va despuntando algo que después se agudizaría: parece un poeta español contemporáneo.

Al leer la obra en conjunto, uno tiene un poco la imagen del escritor en una doble tarea, escribir mientras es el primer lector de lo escrito por él, en algunos casos esto produce autocrítica, en otros indiferencia, en otros desarrollos teóricos paralelos a la obra, en otros esterilidad. No sucede con Gutiérrez Vega ninguna de estas cosas. Pasa algo más primario: bruscos golpes de timón (que al final se van a revelar aparentes). Más primario pero más vital: es esto lo que lleva a escribir *Resistencia de particulares* (1972), su mejor libro hasta ahora. En él se manifiestan al desnudo tanto sus virtudes como sus defectos. Hugo Gutiérrez Vega pasa por «influencias», por «maneras», sin en realidad estar en ellas, sin vivirlas en profundidad. Sucedió con la poesía anglosajona, sucede en este libro con los poetas arábigo-andaluces, sucederá con la poesía española, la italiana y otra vez con la anglosajona. En principio esto sería a la vez que una muestra de curiosidad por la alteridad, la incapacidad de vivirla en el texto, pero pronto descubrimos que es más un producto de esa confianza en la poesía como comunicación. Esta confianza es el origen de la modernidad (el Artista con mayúscula) aunque nos parece hoy como una concepción caduca, pero el hecho es que sigue dando poemas.

Si bien es cierto que no es una inmersión a fondo en la lírica arábigo-andaluza lo que sucede en *Resistencia de particulares*, sí lo es que ese deambular superficial fertiliza al poeta mexicano. Las máscaras, sin encarnar, le hacen ganar poder expresivo. Va refinando además su relación con el oficio de hacer versos, se siente más seguro ese «narrar» tan extraño para la poesía mexicana (esto recuerda otra vez a Pavese). Es lo que él indica al lector con sus «claves» cinematográficas, arte narrativo modelo, como en el espléndido «México-Charenton». Aquí se ven más claramente las referencias personales como un rasgo estilístico. Se trata de una poesía deliberada y necesariamente autobiográfica.

Sin embargo, por más confianza que se tenga en el gesto poético, no se puede referir simplemente lo vivido. (No hay que ser sentimentalista: la vida no es poesía.) Tiene que haber una disposición a perder la literalidad, un trabajo formal que la ponga en duda. Para un poeta como éste resulta incluso doloroso, y lo hace a partir de un cierto fetichismo, más de las cosas que de las palabras. Esto se ve muy claro en *Cantos de Plasencia* (1977), pero sobre todo en *Cuando el placer termine* (1977), donde el poeta juega fuerte y apuesta su escritura.

Paralela a esa apuesta va creciendo la nostalgia, se va dejando invadir por el fluir del tiempo. Esto es su mayor riesgo: perderse en un recordar tibio y apoltronado. No su-

cede así, aunque el peligro latente debilita al conjunto. (Sería éste su perfil español mencionado antes.) La mirada vigilante del escritor quiere encontrar en el humor (que ya lo acompaña desde antes) el antídoto contra ese «aire envejecido». Escoge al mejor aliado, a pesar de que no tenga ni la iconoclastia de Lizalde ni la acidez de Deniz. Su humor es tibio, simpático y a veces certero. Más que el humor, lo que le da aliento es haber encontrado su tono preciso: estos textos que se van formando como a partir de «escenas narrativas», donde el poema parece ser a la vez una indicación escénica (no olvidemos que el autor también es actor). No es la poesía de Gutiérrez Vega de largas meditaciones conceptuales (frecuentes en la poesía mexicana) ni un surtidor de metáforas y pedrería de destellos (por eso no le «sale» del todo bien su vena epigramática). Su tono es el del monólogo (a veces en varias voces) que no exige tensión intelectual ni formal, sino sobre todo dramático-narrativa. No se crea con esto que son poemas gritones y gritados (como los del ya mencionado León Felipe), no, la mayoría de las veces son dichos en sordina, con un cierto histrionismo que no llega a molestar.

En todo este camino siguen creciendo los elementos de fetichismo biográfico a la vez que se carga de referencias culturalistas, lo que da mayor riqueza y diversidad a los textos. Donde se cifra la vuelta de tuerca de estas *Peregrinaciones del deseo* es en *Poemas para el perro de la carnicería y algunos homenajes* (1979). En el poema que da título al libro Gutiérrez Vega lleva al límite su llaneza expresiva consiguiendo a la vez tensión emocional. Su lirismo personal está allí mejor puesto que en el resto de su poesía. Había que dar un giro, ya amenazaba la repetición y además no se podía simplificar más la versificación, en el mismo filo de los renglones cortados. Como si se hiciera un esfuerzo, los pulmones se llenan de aire y el verso vuelve a tomar vuelo.

A estas alturas del volumen hay detalles muy claros: la unidad de la poesía de Gutiérrez Vega es asombrosa y sus caídas nunca son del todo caídas, sino simples tropiezos, incluso fintas, como hacia el final de *Poemas para el perro...* y al principio de *Meridiano* (1982). Dos de estas fintas ponen nervioso al lector: primero el agravar el aspecto enunciativo del poema, haciendo peligrar su equilibrio, la asistencia que difícilmente ha guardado respecto al sermón y al «mensaje». Segundo, los coqueteos poco afortunados con la metáfora. De inmediato son dejados atrás para trabajar sobre la vena descriptiva y nostálgica que transforma al poema en testimonio de «haber estado allí» en el momento debido. Lo que da la tensión a los textos, sin llegar a volverlos ásperos, es justamente el *haber* y no el *estar.*

Mucha de la poesía con esta sensibilidad «memoriosa» viene del último Antonio Machado. La contemplación es evocativa, poesía de circunstancia noble, lo que todos queremos hacer con una cámara al fotografiar y que no se consigue casi nunca. En el siguiente libro esto es evidente desde el título, *Cantos de Tomelloso y otros poemas.* Se canta siempre desde fuera, bajo el balcón de la novia o en la lejanía de la patria... o en el exilio del tiempo que no se detiene. (Por cierto, entre tanto novelista policiaco duro como hay hoy en España, aventureros de la urbe, ya nadie se acuerda del divertido y simpático Plinio, el Maigret de Tomelloso, creado por Francisco García Pavón.)

En *Cantos...* hay más de lo mismo y no aburre. El lirismo autobiográfico rayando en el fetichismo costumbrista, llaneza en el verso y fluidez en el poema, aunque el escritor trata de alargar el aire de su voz, e intenta, en especial en «Horas de la ciudad»,

soltar un poco las riendas al verso y a su aliento narrativo. Al hacer esto, probablemente se da cuenta de que las alas se las corta la uniformidad de la voz. No consigue tomar de Eliot esa sensibilidad para la polifonía de voces y lo uniforme se puede volver monocorde.

A esto responde *Georgetown Blues* (1985), que redondea las dos décadas de poesía de Gutiérrez Vega. Los esfuerzos por ampliar el registro se hacían presentes en la «Novísima suite doméstica» con que cierra *Cantos...* Hace bien el autor en ya no buscar directamente en Eliot. Lo que funciona en inglés puede no funcionar en español. En cambio, los libros como *Poeta en Nueva York* tienen todavía mucho que dar al lector atento. *Georgetown Blues* no es un libro redondo. La voluntad epigramática vuelve a sufrir un descalabro, pero el poema que da título al libro, «Obligaciones del poema en la tarde de Adams Morgan», y «El regreso del poeta», apuntan un camino que puede ser muy fértil. De momento cierran un ciclo de la obra de este escritor con un alto nivel cualitativo. Si la obra pirotécnica de algunos poetas lo oscureció en su momento, ahora que lo tenemos reunido en un solo volumen se le puede comprender mejor, e interrogar a esa literalidad siempre engañosa, esa tradición siempre cambiante. «Una tregua (en todas las guerras decentes las hay) no significa una retirada.»

José María Espinasa

Para ponerse a la altura de los tiempos

Por haber sido realizada a conciencia, de concienzuda puede ser calificada la nueva lectura que Jorge Uscatescu ha hecho de San Agustín, de Kierkegaard, de Nietzsche, de Duns Escoto, de Heidegger y del pensamiento de la Ilustración. Los Congresos de Siracusa y el mundial de Estética, el Centenario de San Francisco de Asís y el de la *Gaya Ciencia* de Nietzsche, también han sido para Uscatescu motivos de inspiración a la hora de escribir el presente libro, en el que ha querido reflexionar sobra la dinámica profunda de la inteligencia y de la cultura, del arte y la filosofía como diálogo abierto. La amplitud de la temática es algo ya conocido para los asiduos lectores de este autor.

**Jorge Uscatescu.* Agustín, Nietzsche, Kierkegaard. Nuevas lecturas de Filosofía y Filología. *Ediciones Forja, S.A., Madrid.*

San Agustín es destacado como hacedor de la primera filosofía de la historia, en la cual se inspirarían todas las filosofías de la historia posteriores. Uscatescu habla entonces de «dos posiciones colocadas frente a frente». Reivindicación, por una parte, de la filosofía de la historia, según la cual no somos nosotros los que estamos en el tiempo, sino que es el tiempo el que está en nosotros. De otra parte, la disolución de la filosofía de la historia, de la misma historia como filosofía, en una larga aventura de la experiencia «esencial» del hombre en el sentido de su propia historicidad. «Entre estas dos posiciones opuestas —dice Uscatescu— está la obra de filosofía de la historia de San Agustín y la del más ilustre de sus sucesores en este campo: el italiano Juan Bautista Vico.» «La primera filosofía —dice también— o metafísica de la historia constituida, será la de San Agustín. Vico la proyectará en una modernidad, donde con el historicismo crítico analizado por Meinecke a partir del siglo XVIII, el hombre será minado en su propia historicidad, de cara a la etapa final de la "muerte del hombre" íntimamente ligada a la "muerte de Dios"».

A propósito de su relectura agustina, el autor del presente trabajo destaca que «esta concepción cristiana es la única que se esfuerza en dar un sentido, una significación a la historia, un sentido que no comporta decadencia y caída, sino plenitud, estableciendo un nudo íntimo entre tiempo y eternidad, sin el cual ningún sentido sería concebible».

La interioridad secreta

De la nueva lectura de Kierkegaard, Unamuno y Dostoievski, Uscatescu destaca un claro denominador común entre los tres escritores. «Tensión religiosa —escribe—, melancolía, miedo y temblor, angustia de la muerte, son algunos de los términos de este encuentro significativo.» «El *Diario* de Kierkegaard, —añade—, el *Diario de un escritor* de Dostoievski y el *Diario íntimo* de Unamuno, muestran las etapas de la renuncia a la razón y a la búsqueda dolorosa de las vías de la interioridad.»

En la soledad y en la fe, las fuentes de la interioridad son una realidad viviente; la garantía de lo absoluto, del diálogo con Dios. Se trata de la superioridad de lo interior, que Kierkegaard y Unamuno proclamaron.

Uscatescu reconsidera el hecho de que la crítica española haya considerado a Kierkegaard y Unamuno como espíritus religiosos, pero no como «filósofos». No se muestra en desacuerdo con que la caracterización sea aplicable a Unamuno, el cual no tiene una preparación filosófica sólida y sistemática, pero piensa que no es igualmente aplicable a Kierkegaard. «Si es verdad, —comenta—, que tanto el uno como el otro, rechazan de cierta manera las soluciones filosóficas como resultado fecundo del esfuerzo del pensamiento de la existencia, Kierkegaard no sólamente tiene tras él la reivindicación de Sócrates, sino también la reivindicación de Aristóteles.»

En cuanto al encuentro de estos dos grandes personajes, el autor del presente libro dice: «No será por lo tanto la angustia existencial, que Unamuno conoce, lo que les acercará, sino un cierto encuentro entre dos espíritus, cuya característica esencial del alma es la religiosidad.» Si el alma religiosa de Kierkegaard está continuamente encendida por la duda intelectual de Hamlet y la de Unamuno está fascinada por la transfi-

guración pasional de Don Quijote, su encuentro se hace posible, según Jorge Uscatescu, en la atmósfera de Ibsen: «En efecto —escribe— a través de la comprensión de la filosofía kirkegaardiana de los dramas de Ibsen, el escritor español encuentra al escritor danés. Se trata de dos espíritus religiosos que se encuentran así, precisamente, en cuanto espírituos religiosos, y no en cuanto filósofos especulativos.»

La semejanza entre el escritor español y el danés, puede resumirse en la proyección estética de un esfuerzo de expresión de la interioridad secreta y en la comprensión del hombre en el espíritu del nihilismo. «Toda su tensión —dice el autor— para revelar su interioridad secreta, toda su búsqueda del hombre real y concreto, hombre de la esperanza y el dolor, del sueño y del tejido de contradicciones, todo esto parte de la incesante búsqueda que Unamuno realiza tras su propio "centro".»

Un seductor fascinante

Aprovechando la conmemoración del centenario de una de las obras más fascinantes de Federico Nietzsche, *La gaya ciencia,* Uscatescu reflexiona sobre el creador de la nueva religión del Superhombre, que califica de «una nueva forma de estoicismo escéptico, deletéreo, que centra sus fines en la seducción», y el propio Nietzsche le va como un seductor fascinante, atormentado, cuyo espíritu y aventura humana se encuentran envueltos en una inmensa y grisácea aura de melancolía. Considera que uno de los temas fundamentales donde introduce con más fuerza el simulacro, la seducción y la ambigüedad, es en el tema de la muerte de Dios. «El de Nietzsche —dice Uscatescu— no es un juego especulativo o dialéctico. Es un juego dramático. Pero siempre un juego. Queda un puesto vacante. Es el de Dios. ¿Y quién lo ocupará? Difícil decirlo. Es un juego, un simulacro continuo. El se centra en buena medida en la inversión de los valores, de todos los valores.» Muerto Dios, muertos todos los dioses, quien vive es solamente el Superhombre: Zarathustra. Acabada la metafísica, se abre el reino de la profecía, que no es otra que la metafísica de la voluntad de poder, en cuando a la posibilidad de superación del nihilismo.

Como Heidegger, el autor piensa que Nietzsche no es ni mucho menos el predicador de un vulgar ateísmo, y recoge la frase del filósofo alemán cuando dice: «Dios ha muerto, nada tiene que ver con la trivialidad banal de las opiniones de los que "no creen en Dios".» La referencia de Nietzsche va hacia el mundo suprasensible y hacia la esencia del hombre. En aquel mundo se sitúa el vacío que la muerte de Dios produce.

Tres nombres son citados por Uscatescu como representantes de la nueva filología clásica: Wilamowitz, Rhode y Nietzsche. Ulrich von Wilamowitz será el principal adversario de la orientación de estudios de Nietzsche sobre el mundo griego, Rhode, por el contrario, será durante muchos años su incondicional admirador. «La amistad Nietzsche-Rhode, —dice el autor—, constituye una hermosa página en la vida del filósofo. Tanto como la de Wagner. Porque se ha exagerado la ruptura Wagner-Nietzsche, después de la aparición del *Origen de la Tragedia.*»

«Yo no soy un hombre, soy una dinamita», escribía Nietzsche en su *Ecce Homo,* y fiel a sus palabras, rechaza la filología, la metafísica, a Platón y a Sócrates. Busca, como

dice Heidegger, un nuevo comienzo. Y vuelve a Heráclito. Por encima de todo defiende su libertad, hasta considerarse el hombre más libre, más independiente y más solitario de Europa.

Filósofo de la existencia

En estas «nuevas lecturas de filosofía», Jorge Uscatescu dedica una especial atención a Maurice Merleau-Ponty, extrañándose de que uno de los textos de síntesis más conocidos en Francia sobre la filosofía existencialista —*Introducción a los existencialismos*, de Emmanuel Mounier—, no le inserte en la larga lista de nombres que va desde Sócrates hasta Sartre: «Se puede afirmar —dice— que la inserción histórica de este pensador en el existencialismo es ya un hecho definitivamente aceptado.» «Definir la personalidad de Merleau-Ponty, —dice también—, en un ambiente filosófico en el cual los existencialismos se entrecruzan con los marxismos y los estructuralismos, no es tarea fácil. Tampoco es fácil desprender su aventura filosófica personal de la de Sartre cerca del cual se encuentra y contra quien se levanta con un ímpetu polémico de notables consecuencias.» Y en contra de los que ven en Merleau sólo un contemporáneo de Husserl, Uscatescu afirma que «se trata de un pensador de sólida formación que encuentra en la obra de Husserl sus raíces y con la fuerza de estas raíces construye su propio edificio».

También Ortega y Gasset tiene su hueco en las «nuevas lecturas» del filósofo de origen rumano. Ortega y lo que consideraba un tema vital: la cultura. Su amplio proyecto de educación que reivindica la cultura como el hecho más preponderantemente esencial de la vida: «El sistema de política cultural española de Ortega, —escribe—, conserva gran parte de su actualidad. Actualidad de términos, de planteamientos, de propósitos y, lo que es más curioso, actualidad de situación en el tiempo.»

Ese «para ponerse a la altura de los tiempos», que tanta repetía Ortega, especialmente a los universitarios, es recordado en estas páginas con insistencia. También aquella idea de que todo hombre formado como profesional en el marco de la universidad, ha de buscar en la cultura «caminos» y repertorio de ideas claras sobre el universo. Se trata de, —decía el autor de la *Rebelión de las masas*—, «convicciones positivas sobre lo que son las cosas y el mundo. El conjunto, el sistema de ellas, es la Cultura, en el sentido verdadero de la palabra; todo lo contrario, pues, que ornamento, Cultura es lo que salva del naufragio vital, lo que permite al hombre vivir sin que su vida sea tragedia sin sentido o radical envilecimiento».

Diálogo entre las culturas, diálogo entre Oriente y Occidente, diálogo con el Tercer Mundo y crítica a la filosofía del desarrollo, son otros de los múltiples temas que en el presente libro se tratan. Citando aquel «mundo del mañana» que fascinara a Ugo Spirito, Jorge Uscatescu también deja caer la cuestión de la técnica, como fuerza unificadora de la realidad cultural, artística y científica, con todas sus consecuencias profundas en la instauración de nuevos modos de vida, de diálogo y de colaboración cada vez más profunda.

Isabel de Armas

Un estudio sobre Luis Rosales*

La obra de Luis Rosales es analizada minuciosamente por el profesor Antonio Sánchez Zamarreño, sin que falten los detalles más microscópicos exigidos al estudio del arte poético. Desde la exégesis más amplia hasta la búsqueda críptica de la temática rosaliana, el lector quedará documentado sobre una de las poéticas más representativas del siglo XX español. También sobre quienes circularon alrededor de Rosales como maestros o aliados en el objetivo común de construir con palabras lo que otros artistas tratan con materia plástica o musical.

Comienza el libro de Sánchez Zamarreño trayendo a colación las motivaciones y el grupo que rodeaban en ese momento a Rosales y que influyeron de manera definitiva en la gestación de *Abril;* tarea importantísima es la revisión de la época que precedía al momento en que jóvenes poetas tenían ante sí el inicio del camino. A dicha preocupación la llaman «rehumanización del arte», en contraste con la «deshumanización» preconizada por Ortega y Gasset; es un profundo y fecundo revisionismo que llevan a cabo nombres como Luis Cernuda, Rafael Alberti y Dámaso Alonso.

Lo que desembocaría en el núcleo de escritores que colaborarían en la revista *Cruz y Raya* donde la nueva generación, que sería la de la preguerra española, encontraría el camino que definitivamente seguiría la poesía de este país en la contempoıaneidad, José Bergamín, actuando de núcleo integrador, dirigió el medio en el que nombres como Laín Entralgo y José Luis Aranguren encontraron lo que iluminó su conciencia inexplorada, como literalmente afirma Sánchez Zamarreño en el extenso apartado que dedica a esta revista madrileña. En *Cruz y Raya* se encuentra el manantial del que bebería Luis Rosales para tejer los versos de *Abril;* y por medio de las ediciones de la misma, saldrían a la luz los primeros ejemplares del poemario.

El análisis de *Abril* lo establece el profesor de la Universidad de Salamanca a partir de las claves ideológicas y una serie de «generalidades» que incidieron positivamente como la evolución estética en esa búsqueda permanente de una personalidad artística. El ejercicio es, asimismo, consolidación de las etapas ya superadas y el basamento que va logrando para posteriores creaciones. La estructura integradora que la crítica ha coincidido en señalar como la de un mundo luminoso y «bien hecho» sustenta al libro, y es este aspecto otro de los resultados como parte de una cosmovisión optimista y trascendida. Sin olvidar el sustrato religioso que sin elevar los poemas a una condición mística, sí pincela a la obra de una causalidad divina que le informa de unicidad. Rosales lo expresa así: *¡Ay plenitud divina de amor en lo disperso!* El léxico que el poeta emplea no desmerece la atención del filólogo y así le dedica un apartado analizando el

* *Antonio Sánchez Zamarreño.* La poesía de Luis Rosales. *Ediciones Universidad de Salamanca.*

uso de verbos, sustantivos y adjetivos, y dentro de éstos los sinestésicos que tienden a confundir dos o más sensaciones en una sola impresión. El ritmo de *Abril* viene dado en versículos, toda una innovación en la técnica rosaliana, pues hasta el momento la forma preferida había sido la del alejandrino y el endecasílabo. La estructura en este mismo versículo, bimembre y trimembre, es servida al lector detalladamente, comparando exhaustivamente versos de varias páginas, con lo que la impresión definitiva de todo el corpus llega con frescura y erudición.

De la misma forma como está estudiado *Abril*, lo están todas las obras de Luis Rosales en un ingente esfuerzo que sólo es comprobable con la lectura del libro de Sánchez Zamarreño. Entregas posteriores como *Retablo Sacro del Nacimiento del Señor, Rimas, La casa encendida,* versiones corregidas de estas dos últimas obras y una reescritura de *Abril; Canciones, Pintura escrita, Diario de una resurrección* y contribuciones al teatro y al ensayo, son objeto de concienzudo análisis, así como el valeroso papel de Rosales en los amargos años de la Guerra Civil.

Un prólogo de Víctor García de la Concha, a quien está dedicado el ensayo, abre al lector lo que sin lugar a dudas, y sin exageraciones ditirámbicas, puede catalogarse de joya, ágil herramienta para un profundo conocimiento de una de las poéticas más hermosas y válidas de los últimos decenios de la vida literaria española.

Miguel Manrique

Una reedición de Guichot*

Noticia histórica del Folklore es la reedición de un texto publicado en 1922 en Sevilla por el cronista de esa ciudad, historiador y novelista Alejandro Guichot y Sierra. La Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía recupera este interesante y documentado libro, «el primero que se publica —según dice en el prólogo su autor— acerca de los orígenes de la ciencia folklórica en todos los países y el desarrollo de la misma en España». Guichot recomienda su obra «a los pueblos extranjeros que bondadosamente la acojan», a los que «podrá servir de primera piedra de posteriores trabajos de construcción y complemento, que hagan sus respectivos maestros y cultivadores. Recomienda también el libro «para las regiones hispánicas, si lo estiman como primera reunión de datos ordenados...» para «...contribuir a reanimar el cultivo folklórico...»

* Noticia histórica del Folklore. *Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. Sevilla.*

Hace el libro un amplísimo repaso de la historia del folklore en el mundo, y en particular de los países europeos, desde Rusia a Portugal, y algunos de América del Norte, Central y Sur. A España dedica el autor toda la segunda parte del libro, inspirada en cierto modo en las investigaciones folklóricas del catedrático sevillano Antonio Machado y Núñez, fundador en 1869 de la *Revista mensual de Filosofía, Literatura y Ciencias de Sevilla,* que se ocupó por primera vez de temas folklóricos, y del hijo de éste, Antonio Machado y Álvarez, abuelo y padre ambos, por cierto, de Antonio y Manuel, nuestros grandes poetas, y José Machado y Ruiz, el hermano pintor. (El libro está dedicado «a la memoria del benemérito fundador del Folklore Español Antonio Machado y Álvarez».)

Se da noticia en el texto de la adopción de la palabra anglosajona «folklore» por Machado y Álvarez y por Guichot hacia 1882. Y así en la revista *El Folklore Andaluz* escribe el citado año el padre de los Machado: «La palabra Folklore no tiene ya patria; por eso no hemos procurado sustituirla con ninguna otra española, ni aún con la compuesta griega "demotecno-grafía", que es acaso la que más se le acerca, porque la palabra Folklore es más expresiva y significativa para todos los que están al tanto de las corrientes científicas modernas, que cualquiera otra.» «Saber popular, saber vulgar —añadiría días después Machado— sería la más exacta traducción con relación a la etimología de la palabra anglosajona, pero "saber popular" o "vulgar" no da la idea de los múltiples y variados fines que nuestra sociedad persigue (se refiere a la Sociedad de Folklore Andaluz). El Folklore comprende no sólo todo lo que el pueblo "sabe", sino todo lo que el pueblo "cree". El Folklore comprende las canciones y la música... y todo lo que se refiere a la vida y costumbres del pueblo y a los usos, ceremonias y juegos en que se conservan los vestigios de civilizaciones anteriores.»

«Como se ve —apostilla en el libro Guichot—, el señor Machado y Álvarez no redujo su concepto de Folklore al sentido restringido inglés de saber popular arcaico y étnico sino que lo amplió y generalizó a los términos de que el Folklore de una nación comprende toda la tradición que el pueblo ha conservado de sus propios recursos y toda la cultura que ha sacado de sus propios fondos.» (En las citas conservamos la sintaxis del texto.)

Gracias a Machado y Álvarez y a Guichot los estudios sobre el Folklore español se implantaron definitivamente en Sevilla y de allí irradiaron al resto de España, hasta llegar pocos años después a ser reconocidos como meritorios para la Academia de la Lengua por Menéndez Pelayo, quien declaró: «Lo que Fernán Caballero había realizado por instinto y sentimiento poético lo emprendió con miras científicas... con un entusiasmo a toda prueba y una dirección metódica que es justo agradecer, la Sociedad de Folklore Andaluz.»

Estos primeros estudiosos del Folklore dividieron en siete grupos las materias objeto de su atención: 1.° La literatura popular: refranes, canciones, romances, cuentos, leyendas, fábulas, adivinanzas, comedias y tradiciones en general. 2.° La gramática popular: locuciones, giros, frases hechas, modismos, provincialismos, motes, apodos, rimas, retintines, trabalenguas, voces infantiles... 3.° La nomenclatura popular: nombres y designaciones de sitios y lugares, de grupos y poblaciones, de piedras, plantas y animales, de fenómenos naturales... 4.° La etografía popular: usos e instituciones, ceremo-

nias y juegos, espectáculos y fiestas, manifestaciones demobiográficas y atológicas y costumbres en general. 5.° La mitografía popular: mitos, cultos y ritos, magias, supersticiones, manifestaciones demopsicológicas, creencias en general. 6.° La ciencia popular: conocimientos vulgares de los oficios y de las ciencias. 7.° El arte popular: obras vulgares de las industrias y de las artes.

Los estudiosos del Folklore se atuvieron a tres fuentes principales para conocer, recoger y analizar las materias folklóricas: 1.ª La directa de la tradición oral, recogida de labios de las gentes que aún conservan en la memoria viejas canciones, refranes, o ejercitan antiguos bailes, etc. 2.ª La recogida de otros investigadores que en tiempos pasados se ocuparon de recopilar textos o músicas antiguas. 3.ª La que se estudia en los textos escritos, partiendo de los más primitivos, como las antiguas canciones de gesta.

El libro se ocupa también, como hemos dicho ya, del estudio del Folklore de diversos países europeos y americanos. Sobre el Folklore en los Estados Unidos habla de esos dos mundos folklóricos completamente distintos integrados por un lado por las leyendas, las creencias y los usos de los indígenas norteamericanos, indios o pieles rojas, Folklore —esto lo añadimos nosotros— perdido en gran parte por dos motivos: su escasa riqueza y la práctica exterminación de esos auténticos norteamericanos. La segunda veta folklórica norteamericana es la aportada por los inmigrantes europeos que poblaron ese gran país.

Respecto a los distintos países hispanoamericanos, Guichot ofrece en el libro una a nuestro juicio importantísima bibliografía para el estudio de los movimientos folklóricos de, por ejemplo, México, Colombia, Perú, Bolivia, Brasil, Chile, Ecuador, Venezuela y otros países.

Igual cabría decir de la bibliografía ofrecida sobre el folklore español, amplísima y rarísima, hasta el punto de encontrarse de algunos de los textos un solo libro (y esto a principios de siglo) en la «sección de libros raros» de la Biblioteca Nacional de Madrid. Es el caso, por ejemplo, del libro de Tomás Segarra, profesor de lengua española en Baviera, *Poesías Populares,* impreso en Leipzig en 1862, que contiene una colección de diversas canciones amorosas, religiosas, históricas y patrióticas, recogidas por Segarra en los campos y pueblos de diversas regiones españolas. Joyas bibliográficas para el estudio del folklore serían también los dos tomos del *Cancionero Popular,* impreso en Madrid en 1965 y escrito por el profesor Lafuente Alcántara; el *Romancero General,* de Durán, y el *Refranero General,* de Sbarbi. De los tres libros dice Joaquín Costa: «El "Romancero General", de Durán, síntesis orgánica de multitud de antologías de romances formados desde el siglo XVI; el "Cancionero General", de Lafuente Alcántara, hecho también en vista de otros varios dados a la luz en los siglos XVIII y XIX; y el "Refranero General", de Sbarbi, recopilación de todos los refraneros publicados desde el siglo XV en España y fuera de España, pero referentes a las provincias españolas, constituyen el monumento más insigne de arte y ciencia popular entre cuantos ha levantado en Europa la crítica inteligente de nuestro siglo, ya se atienda a la cantidad, ya a la calidad.»

No nos gustaría terminar esta reseña sin volver a mencionar a don Antonio Machado y Álvarez, el padre de los hermanos Machado, a quien dedica el libro, como ya apun-

tamos al principio, don Alejandro Guichot, y por quien nos enteramos —y seguramente muchos de ustedes también— de la importantísima labor de Machado padre en la iniciación de los estudios folklóricos en nuestro país, estudios que llevó incluso a la Institución Libre de Enseñanza, que instituyó la Cátedra de Folklore, precisamente para don Antonio Machado (aunque éste nunca llegase a desempeñarla, no sabemos, Guichot no explica en el libro, por qué motivos).

Machado padre proyectó también la creación del Museo Folklórico en Madrid, consiguiendo del Ayuntamiento, presidido a la sazón por don Alberto Bosch, que se designase para local del Museo el Colegio de San Ildefonso.

Machado y Álvarez publicó numerosos escritos sobre el Folklore, siendo los más recordados la colección de *Cantes flamencos* y los ejemplares de la Biblioteca del Folklore Español, dirigida por él. Machado murió en Sevilla en 1893.

Millán Clemente de Diego

Novedades de Támesis Books

Muy brevemente pasaremos revista a algunas de las novedades bibliográficas de Támesis Books, que tienen como tema común la literatura hispánica contemporánea.

El libro de Marian G. R. Coope, *Reality and Time in the Oleza Novels of Gabriel Miró* constituye una interesante revisión de estos dos factores en la obra del narrador levantino. Analiza exhaustivamente casi todos los diversos personajes, sus características y función dentro del mundo del escritor. También se detiene en el tema religioso en Oleza, el contexto físico que rodea a la realidad de Oleza, la realidad histórica —el presente, el pasado, el carlismo y las guerras: detallado estudio de los factores históricos que influyen en la obra—. Concluye en esta primera parte (pp. 124 y ss.) que Miró ha tomado los hechos materiales de sus novelas de fuentes reales, como ha demostrado la autora pacientemente. Miró no intentaría alterar la realidad sino seleccionar ciertos aspectos de ella desarrollando algunos temas (p. 127). Estudia las técnicas de incorporación de la realidad, expresadas en la novela misma. Los temas de la religión, el amor, la política, en las novelas mencionadas de Miró. Interesantísimo en cuanto supone una penetración en el mundo ideológico del autor —de nuevo la perspectiva ideológica que siempre reclamamos, aunque no de manera exclusiva. El problema suele ser el modo de articularla científicamente con una base objetiva, y sin dogmas de escuelas prefija-

dos, como por ejemplo los marxistas, aunque un análisis sociológico es a veces de gran interés.

Menos atractiva es la segunda parte de libro, sobre el tiempo en la narrativa de Miró. Lo plantea de manera temática y funcional, simultáneamente (pp. 135 y ss.). El cambio no es para Miró algo que se da en un momento sino una lenta alteración que ocurre inevitablemente porque el tiempo pasa. De aquí la influencia en los personajes: llegada del ferrocarril, cambios de valores en la sociedad, cambios en individuos y familias, desarrollo o desintegración de los mismos. Analiza el calendario, método de fechar, construcción temporal de las novelas, control del tiempo, significado simbólico del calendario, etc. No hay, según la autora de este libro, ni una sola página de las novelas de Oleza que no esté impregnada del sentido del tiempo (p. 173), a través de la estructura que proporciona el calendario. Miró impone un sentido del tiempo doblemente subjetivo sobre el objetivo: sentido psicológico y existencial del tiempo como una dimensión de la personalidad.

La autora del libro en este punto hace una serie de alusiones a veces un tanto sorprendentes —Einstein (p. 177), etc.— respecto al tiempo, aunque sirven para encuadrar el tema —también alusiones acertadas, por ejemplo, al sentido del tiempo en Jorge Guillén—.

Se trata con todo de un libro importante sobre un autor de gran interés que ha sido a veces postergado por la crítica actual. La parte primera es especialmente relevante. Obra muy documentada, que pierde a veces el pulso conforme se adentra en el segundo aspecto de la problemática que plantea.

El libro de Antonio F. Cao, *Federico García Lorca y las vanguardias: hacia el teatro,* viene a sumar su título a la ya extensísima bibliografía lorquiana.

Estudia la tradición poética de Lorca, partiendo de su credo poético —inefabilidad, imperfectibilidad y originalidad—: modernismo, Bécquer, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Machado, Juan Ramón, popularismo y tradición... (pp. 19-39). Nada que aporte esta primera parte al excelente libro de Marie Laffranque (*Les idées esthétiques de F.G.L.*, París, Centre de Recherches Hispaniques, 1967), aunque evidentemente parten de perspectivas muy distintas. Este capítulo de influencias es un tanto discutible, siempre aleatorio, y no profundiza en lo que realmente sería un factor de incidencia ideológica concreto, sino que se apunta como simple fuente general a la manera de los estudios consabidos y tradicionales.

Más interés revista el capítulo dedicado a Lorca y los movimientos literarios de vanguardia (pp. 39 y ss.), eje nuclear del libro. Debe apuntarse la gran documentación que posee este breve texto. Pero precisamente por su brevedad resulta un tanto superficial y aproximativa su visión. No obstante al tratar del cotejo con el surrealismo francés hay anotaciones de interés (pp. 58 y ss.), pero no está bien analizada la diferencia del surrealismo lorquiano y su originalidad respecto al francés: respecto a la escritura automática, el racionalismo de fondo que hay en el aparente irracionalismo lorquiano —puesto de manifiesto en el bellísimo y conocido ensayo de Angel del Río, a partir de experiencias biográficas concretas e irrebatibles— etcétera.

El libro posee un carácter en cierto modo itinerante. Después de analizar someramente estos factores sin llegar a ninguna conclusión importante pasa a la imagen y estructura plurivalentes y su transposición genérica de la lírica al teatro (pp. 68 y ss.). Pero hay alusiones muy sugerentes cuando trata del tema de la imagen plurivalente lorquiana (pp. 70-76). Cuando se refiere a la estructura plurivalente (pp. 76 y ss.) y obra abierta, el trabajo de este crítico deviene más inconsciente. Finalmente aborda la vigencia del vanguardismo en el teatro de madurez (pp. 87 y ss.), donde rastrea determinadas imágenes en el teatro último de Lorca.

En definitiva nada aporta este libro a los estudios sobre Lorca. No obstante se trata de una obra muy documentada, aunque a nuestro juicio un tanto fallida por la brevedad de la misma, y por la falta de un aparato crítico consistente. Se nota que este libro es un capítulo aislado de una tesis doctoral, leída en Harvard. Toca temas muy diversos sin solución de continuidad. Pero detrás de todo ello hay un talante crítico con capacidad para la sugerencia, y para apuntar a temas de interés, que habría que desarrollar más ampliamente. El problema es que la obra crítica sobre Lorca es ya tan extensa que nos hemos hecho extremadamente exigentes sobre la misma. Y aquí estamos ante un capítulo de una tesis doctoral, aunque nos las vemos con un crítico valioso que a buen seguro nos dará mejores muestras de madurez interpretativa, más concretas y menos ambiciosas que ésta.

El libro de James Valender, *Cernuda y el poema en prosa,* aborda un tema de gran interés, centrándose en un aspecto parcial de la obra de Cernuda.

Sitúa primero acertadamente el autor la problemática del poema en prosa en España (pp. 11-23). Esta parte es un tanto floja, en cuanto debería haberse quizá recalado más por extenso en un asunto de tanto interés.

Nos encontramos aquí con otro resumen de tesis doctoral, pero en el que se ha empleado material de los archivos de Sevilla conservado por los herederos de Cernuda. El hecho de que Derek Harris —¿cuándo se traducirá su soberbio libro sobre Cernuda del inglés al español? Es una carencia lamentable— haya dirigido la tesis de este autor, ya es una garantía de calidad, pensamos.

Lamentamos, no obstante, la falta de un detenido cotejo con el poema en prosa juanramoniano, y su influencia en Cernuda. O la importancia de las *Leyendas* de Bécquer, que el propio Cernuda califica de poemas en prosa en sus ensayos tan conocidos. O la relación con el prosaísmo de Campoamor, al que también se refiere Cernuda en dichos ensayos. Todo esto requería necesariamente un análisis pormenorizado, en base a los textos críticos del propio Cernuda, si se quiere dar una visión comprehensiva del problema, apasionante en sí, que aquí se aborda.

Pasa luego a analizar *Ocnos* (pp. 25 y ss.), estudiando las tres diferentes ediciones de la obra y sus diferentes cambios. Alude aquí repetidamente al poético libro de Philip Silver sobre Cernuda (*Luis Cernuda: el poeta en su leyenda,* Madrid, Alfaguara, 1971) —que estudia *Ocnos* en los capítulos II, III y V—. Critica las interpretaciones de Silver, desde un punto de vista más actual. Estoy completamente de acuerdo con las conclusiones que a este respecto deduce Valender: Cernuda tiene un propósito metafísico más

que sentimental en su intento de conmemorar el pasado, en este libro. La visión mítica de la niñez (otro tema importante que Valender apunta). El Paraíso y la Caída, la conciencia sexual del adolescente (p. 33). Se refiere también a la poesía de meditación en relación a *Ocnos* (pp. 37 y ss.), aspecto muy sugerente y de un gran interés, estudiando diferentes recursos como el uso de la sinestesia (pp. 40-41) y técnicas de animación. El análisis lingüístico de los diversos poemas aporta también datos de importancia para este crítico (pp. 41 y ss.). Estudia la relación de *Ocnos* con el romanticismo (pp. 48 y ss.), tema de la máxima relevancia —recuérdese la influencia de los románticos ingleses tan acusada en el primer Cernuda, sus ensayos literarios sobre el romanticimo, etcétera.

Se pasa luego a un análisis de *Ocnos (1942-1949)* (pp. 56 y ss.), donde se recogen los avatares textuales de esta obra en sus diferentes ediciones. La continuación de *Ocnos*. Cernuda en España y en Gran Bretaña. El tema del poeta y la poesía (pp. 71 y ss.) en base a Rilke y Proust comparados con Cernuda —interesante cotejo—. Luego, *Ocnos (1949-1963)* (pp. 75 y ss.), la segunda edición del libro, en España y Gran Bretaña, *El Nuevo Mundo y otros poemas* (pp. 84 y ss.). Finalmente *Ocnos (1940-1063)*, tercera edición del libro. Lamenta que no se sepa la fecha exacta de composición de todos los poemas, por lo que sólo someramente se puede estudiar el desarrollo de este libro en sus tres ediciones (p. 90). Analiza las diferencias de tono en esta tercera edición respecto a las anteriores (pp. 90 y ss.).

Finalmente aborda las *Variaciones sobre tema mexicano* (pp. 93 y ss.), sobre el mexicano y su vivencia plena del presente, frente al anglosajón, por ejemplo (p. 102), indolencia y contemplación poética, etc. La validez del mito (pp. 105 y ss.). La búsqueda de la objetividad (pp. 109 y ss.), a partir de 1951, con su escala en Cuba regresando a Mount Holyoke después de su tercer viaje a México; plasticidad de su visión en esta etapa, etc. (pp. 115 y ss.). Poesía de la experiencia (pp. 118 y ss.), su tendencia antihistoricista, quizás idealista, de México —muy semejante a la actitud madura de Unamuno, Ganivet, Maeztu, Azorín ante el mal de España.

Se concluye acerca de «Cernuda y el poema en prosa» (pp. 125 y ss.). El carácter de experimentación que poseen todos los poemas de *Ocnos*, fruto de una larga experiencia. Explicación biográfica de algunos rasgos literarios que aparecen en este libro. La ausencia de ironía, que subraya su difícil relación con la modernidad. Le parece a Valender, y lo dice honestamente, muy difícil determinar los efectos de los dos libros que ha estudiado de Cernuda sobre el desarrollo del poema en prosa en España.

En definitiva el libro de Valender es de un gran interés, pese a su brevedad. Es una obra de una cierta densidad, de gran claridad de concepciones, fruto de una meditación pormenorizada, basándose en documentos de primera mano. Es un exponente fiel de la diferencia que hay entre una tesis doctoral española y una anglosajona, sin que esto indique superioridad de una sobre otra —más legibles y publicables en todo caso, deben reconocerse las últimas—. Son dos modos distintos de hacer investigación. Hay menor documentación en el modelo anglosajón, y mayor libertad imaginativa por el contrario. Dos conceptos diferentes de la cultura.

Para terminar nos referimos muy sucintamente, por motivos de espacio y por no

entrar propiamente en nuestro campo de especialidad, al libro de Paul W. Borgeson, Jr., *Hacia el hombre nuevo: poesía y pensamiento de Ernesto Cardenal.*

El tema de Nicaragua es sumamente político y no vamos a entrar en él. La valoración de sus figuras recientes no puede estar matizada por consideraciones marginales que no tienen que ver con el hecho literario, salvo que queramos caer en una fácil mitificación propagandística. Este libro es un tanto mitificador precisamente, surge como fruto de una admiración hacia una tendencia de pensamiento y hacia un hombre al que en muchos aspectos se idealiza. Se trata no obstante de un estudio bastante completo, que aborda en primer lugar la evolución literaria del poeta, con un colofón acerca de su estilística, y pasa luego a una serie de aproximaciones temáticas que versan acerca de los aspectos revolucionarios de la poesía de Cardenal —temática del hombre nuevo, poesía y profecía de la rebelión a la revolución, la renovación del pasado—. Libro de carácter abarcador y comprehensivo, con un amplio bagaje bibliográfico, y que trata de una serie de temas de gran capacidad para despertar el interés del lector actual acerca de una realidad —la evolución de Hispanoamérica— que está ahí. Su defecto reside, como ya hemos apuntado, en algo que está permitido hacer con autores clásicos, pero que es peligroso con los recientes —su impacto es mayor, despiertan sensaciones más contradictorias, y hay menor perspectiva crítica—: mitifica en exceso a un autor que todavía vemos en carne y hueso.

En definitiva, el rápido repaso a estos libros tan diferentes nos ha enfrentado a problemáticas críticas distintas. En todos ellos hay un factor común: la calidad que Támesis Books garantiza generalmente en los estudios sobre literatura española que publica. Y un interés supletorio: nos hace tomar contacto con una manera distinta de entender la crítica literaria, con una perspectiva diferente del pensamiento crítico por parte de personas que, más allá de nuestras fronteras, estudian nuestras letras.

Diego Martínez Torrón

Los espejos de Umberto Eco*

La vertiginosa carrera literaria del italiano Umberto Eco —nacido en la Alessandria piamontesa el año 1932— no sólo nunca cesa de asombrarme sino que, en realidad, bien podría convertirse es un auténtico *signo* de los tiempos. (Cosa que, precisamente a un experimentado semiólogo como él, no ha de llegar a sorprender.) Porque, pensándolo bien, el hecho de que un profesional de los círculos académicos, que hoy mismo enseña Semiótica en la Universidad de Bolonia, acostumbrado no sólo a moverse dentro de los más avanzados medios intelectuales sino también capaz de arduo rigor científico, y que había comenzado su labor con estudios tan notables y ampliamente cuestionadores como *Obra abierta* o *La estructura ausente,* para no hablar del *Tratado de Semiótica General,* haya sido capaz de convertirse en autor de un auténtico, fulminante y multinacional super-bestseller como *El nombre de la rosa,* implica sin duda muchos más significados —aún contradictorios, cuando no ambiguos— que los apenas aparentes. Y que en realidad podrían reducirse a una simple pero nada ingenua disyuntiva: ¿el autor ha procedido con astucia, sacando provecho de sus muchos y hondos conocimientos sobre la comunicación contemporánea, para crear un artilugio capaz de seducir a tan inmensas y diversas multitudes, por otra parte hoy fatalmente alejadas del libro, o en cambio lo ha hecho con inocencia, dejándose llevar por lo que emanaba de su propia experiencia, y el éxito logrado demuestra por el contrario una feliz subsistencia no sólo de grandes sino también de inteligentes, de agudas capas de lectores?

Por supuesto que la respuesta no ha de esperarse aquí. Sólo agreguemos que la recentísima Feria del Libro de Francfort, probablemente el más grande mercado de derechos de autor del planeta, no sólo fue inaugurada directamente por el mismísimo Eco sino que éste se transformó en la auténtica estrella: su segunda novela, *El péndulo de Foucault,* concretó allí de entrada convenios de traducción en cincuenta países (alcanzando la friolera de unos dos millones de dólares de movimiento), y su edición en castellano será de antemano tan rentable como para que la propia editora madre italiana Bompiani se instale en España con casa propia directamente a consecuencia del lanzamiento de esa obra.

Quizá tan desmedido éxito dé lugar a otra duda: ¿seguirá siendo Eco el mismo después de logros semejantes? Pero quien lea tan sólo las páginas de este nuevo libro de ensayos —en una brillante traducción de Cárdenas Moyano revisada por Elena Lozano— que hoy nos ocupa, inteligente recopilación dividida en cinco atinadas secciones de un vivaz conjunto de trabajos aparecidos en diversas publicaciones, no pocas de ellas académicas cuando no universitarias, no dudará en absoluto de que Umberto Eco si-

* *Umberto Eco.* De los espejos y otros ensayos. *(Lumen, Buenos Aires, 1988).*

gue siendo un destacado pensador de nuestra época. No sólo por la hondura y la reciedumbre de sus indagaciones en el asombroso universo de los signos, que es lo mismo que decir el asombroso universo de lo esencialmente humano, sino también por sus resplandecientes, iluminadoras irradiaciones sobre viejos y nuevos problemas de nuestra condición. Y que muchas veces no desdeña tener encuentros con la mismísima vida histórica, social, doméstica, cotidiana. Baste para ello leer las lúcidas pero inesperadas conclusiones a que la recorrida por una alucinante exposición artística de la siniestra época nazi le hace llegar en *La ilusión realista,* o las llamativas por lo atinadísimas alusiones que van desde el alegorismo medieval hasta el simbolismo moderno, a partir de la lectura de la sugerente *Epístola XIII* de Dante. Que el supuesto realismo exasperante y enajenado del arte impuesto por la cultura nazi (o su concomitante, el mal llamado «realismo socialista» acondicionado por el stalinismo) no resulten más que puro idealismo, ajeno a toda auténtica realidad, o que los problemas de la tradición o interpretación de las Escrituras, vayan mucho más allá de una cuestión meramente retórica y ni siquiera religiosa, para transformarse en la legitimación de una autoridad, y por lo tanto de una única lectura posible («Eco explica la operación de limpieza y digamos también de *policía* cultural que lleva a cabo Tomás de Aquino...»), con todas sus consecuencias, no son en absoluto temas ajenos a la problemática más acuciante del humanismo actual, sino más bien todo lo contrario.

A la pregunta del principio, entonces, bien podrían responder las mismas palabras con que él se refiere al Huizinga del *Homo ludens:* «Un atrevido gusto interdisciplinario, una curiosidad liberal por las culturas no europeas, un valor libre de prejuicios para equilibrar, en la investigación, los hallazgos de la cultura *elevada* con las manifestaciones cotidianas de la vida...» Y aunque el propio Eco se anime por allí a arriesgar sobre sí mismo que «sobre todo nosotros, los piamonteses de la zona fronteriza de Alessandria, somos gente práctica», bien puedo retrucarle que me alegro enormemente de que la contagiosa reverberación de esta inteligencia no quede limitada meramente a los círculos académicos, y siga alcanzando, a través de sus novelas, a cada vez más amplios radios de lectores.

Rodolfo Alonso

La teoría del vacío literario en los cuentos de Julio Calviño

Cuando Calviño publicó su *Teoría del Fracaso* en octubre de 1986 decidió romper con su silencio tantos años guardado y mostrar tímidamente su filiación cainita. Pero cinco breves cuentos apenas si provocaron respuesta. Sólo la prensa local se hizo eco del libro. Y nada más. *Teoría del Fracaso* quedó encerrado en las lindes de una de las ciudades de menor infraestructura cultural de Europa. Y ahora el poeta Calviño se decide a publicar un segundo libro de cuentos al que ha titulado *Del cero y sus múltiplos.* ¡Magnífico! Sin embargo, arrastra un gran problema: haber aparecido en la Colección Puerta del Mar, perteneciente al Área de Cultura de la Excma. Diputación Provincial de Málaga. Lamentable ya para siempre, sobre todo si se tiene en cuenta que *Del cero* es un hermoso libro de cuentos, cuya singularidad artística le permite inaugurar vías inéditas de creación literaria en el panorama de la reciente narrativa española. La distancia entre el autor y lo narrado pulveriza todo brote sentimentalista, melodramático o emotivo de entender la forma artística, y exige al lector un gran esfuerzo, porque Calviño golpea secamente una realidad considerada por todos nosotros como estúpida, pero de la que somos cómplices y de la que nos servimos para medrar una y otra, y otra vez. Pero entremos en su mundo. El mundo del *cero.*

En 1888, un año antes de hundirse definitivamente en el abismo de los sueños, Nietzsche se disponía a profetizar sobre el futuro de los dos siglos siguientes. Nuestra cultura europea, decía, se agita desde hace mucho tiempo con una tensión torturante, aumentando su angustia de década en década, como si se encaminara hacia una catástrofe. Lo que sucederá es *la llegada del nihilismo.* Y, efectivamente, hace cien años que el nihilismo comenzó a instalarse en Occidente. Primero, mediante fórmulas decadentistas y movimientos de vanguardia que destacaban la falta de sentido («nosotros, que veneramos a los dioses, y en los cuales no creemos...»); después, la nada se instaló en la conciencia, en la inmanencia absoluta y en la subjetividad pura del *cogito;* y ahora, cuando el anterior enunciado de Sartre parecía haber estado acorralado durante cerca de dos décadas por el impulso arrollador del pensamiento fuerte, un nihilismo prosaico —presente hoy en nuestro entorno más inmediato— invade el espacio de los cuerpos y reclama un lugar en las relaciones intersubjetivas y en los modelos de conducta.

No hemos hecho más que comenzar a conocer este nihilismo prosaico, cuando ya se vislumbra su sustitución, pues se da la circunstancia —¡extraordinaria suerte para la literatura española!— de que *Del cero* hace pedazos los fundamentos de este nihilismo prosaico. ¿Adónde llegaremos? No lo sé. Pero sí puedo entender que Calviño llene de vigor y enaltezca la vía del *pensiero debole.* La debilitación del ser está detrás de cada página *Del cero.* ¡Y eso es tan ejemplar! Alguien dirá que la fórmula fue ya previs-

ta por Nietzsche: «El instinto del rebaño —un poder que hoy se ha hecho soberano— es algo fundamentalmente diferente del instinto de una sociedad aristocrática: depende del valor de las unidades el significado de la suma... Toda nuestra sociología no conoce ningún otro instinto que el del rebaño, es decir, el de la *suma de los ceros,* en que cualquier cero tiene los "mismos derechos" en un lugar donde es una virtud ser un cero». La suma de los ceros, los múltiplos de cero... ¿qué clase de valor es ese? El fracaso, la muerte, la vigilancia, el orden que anula y somete, la nada, el hueco... ¿acaso no son múltiplos de cero? Sin duda. Pero si Calviño se hubiera detenido ahí, su libro sólo sería importante para el círculo de sus amigos, ya que cada uno de estos ceros puede divisarse detrás del nihilismo prosaico, material y cotidiano.

Decía Vattimo que lo que ocurre hoy respecto del nihilismo es que comenzamos a ser, a poder ser, nihilistas cabales, es decir, aquel que comprendió que el nihilismo es su (única) *chance.* ¿Y cómo comprender que nuestra (única) oportunidad es ser un nihilista consumado? A mí me parece que sería inservible una simple expansión de este nihilismo, aunque ésta tuviera un carácter excluyente; y tampoco serviría incorporar a nuestro entorno objetivo todo indicio de materialidad corporal. Las fórmulas clásicas de cualquier materialismo o agnosticismo resultan claramente insuficientes. Pero saber del absurdo eterno, de la ausencia de finalidad de la naturaleza, volteando una y otra vez el carácter ficticio de la realidad inmediata y retornando inevitablemente sobre sí, sin llegar a un final en la nada: el eterno retorno... Saber —desde la preeminencia social que supone ser artista en nuestro entorno— y comprender que el absurdo eterno es el efecto conceptual de exprimir el ser y, entonces, colocado como un dios encima de la escritura, proclamar el sujeto cero, estar contra el sujeto en tanto que categoría que dignificó todo sometimiento y toda represión moderna, y creer al mismo tiempo en la imagen de un sujeto libre y, por tanto, inexistente, pero necesario para poder crear de la nada, del cero, y poder volver de nuevo a ella misma... ese es el objetivo de Calviño. A este nihilismo patético, del que la muerte y el fracaso y el sexo y la bestia constituyen su vertiente prosaica, lo voy a denominar *nihilismo de socavón,* y su efecto más inmediato es el abismo, el hueco, la nada literaria. Calviño abre así una brecha profunda en la historia reciente de la literatura española que yo quiero conceptualizar con el nombre de la *teoría del vacío literario.* El vacío literario es aquel espacio del que hablaba Blanchot, justo cuando el ser desaparece en el horizonte y su huella que es la nada, consigue hacerse literatura. Invirtamos aquella representación de Blanchot («el poema —la literatura— parece ligado a una palabra que no puede interrumpirse, porque no habla: *es*»), olvidémonos de la experiencia de Mallarmé y pensemos en la posibilidad de una realización del poema en la que la palabra no sea apariencia de algo que haya desaparecido. Confiemos más bien en que detrás de la palabra sólo existe la huella de su propia negación. Al mirar no encontraremos nada o, quizá mejor, encontraremos un inmenso vacío. Ni que decir tiene que quien identifique este vacío con cualquier otra nada, la de Sartre, por ejemplo, ni me habrá entendido ni tampoco habrá comprendido la sensibilidad profunda, el dolor sublime existente detrás de cada página de ese hermoso libro que es *Del cero y sus múltiplos.*

Calviño divide su libro en tres partes: la historicidad de la muerte, la microfísica del poder y los futuros hipotéticos. Si dirigiéramos a *De cero* una mirada furtiva, proba-

blemente captaríamos en la historicidad todo el agotamiento del *cogito*, veríamos después cómo el Poder lleva a cabo toda la represión del sujeto y, finalmente, se adueñaría de nosotros ese *futuro* incierto que provoca toda intercomunicación entre sujetos (futuro irrealizable, en lugar de incierto, hubiera dicho yo), más aún cuando uno enseña y su Otro viene dado por bestias que galopan. Pero esta mirada es demasiado simple para que deje de ser furtiva. Así jamás hubiera podido *Del Cero* conseguir el vacío literario. El vacío literario surge cuando un tiempo circular (retorno del absurdo infinito) causa la detención de un sujeto que, por más que transgrede un orden, fracasa y muere hasta convertir su nada en literatura.

La historia de la muerte es el momento en que acaba mi conciencia (la conciencia) de sujeto (Sujeto) de la historia; entonces hay un punto a lo lejos en el que convergen mi experiencia personal y el final de un proceso objetivo. Y ese punto (realmente yo no puedo morir sin que todo el mundo muera) es la muerte. Su historicidad es, pues, la historia de un fracaso. Fracaso metafísico (sin posibilidad de superación histórica) y fracaso personal (cuando yo muera, muere lo más importante de mí mismo). Por eso el primer libro de Calviño tuvo que denominarse *Teoría del Fracaso*. Detrás latía, tembloroso, aquello que era la *nada* de Heidegger, la finitud de la temporalidad que constituía el fundamento oculto de la historicidad del *ser ahí* y, por tanto, la ligadura del *ser ahí* con todo destino individual. Cuando mi destino es la muerte, yo necesariamente me dirijo hacia el fracaso. Quizás el cuento que mejor revela este fracaso sea *El fin del mundo* (la cita de Malraux: «La Muerte trueca la vida en Destino» no es casual). Los dieciséis gatos suicidados —el gato de la mirada dulce, la gata siamesa, la gata tuerta...—, prendidos de los cables de la luz, ahorcados, estranguladas sus cabezas por los filamentos, y las ratas devorando las orejas y parte de las patas. Independientemente de que la zoomorfia de Calviño nos lleve siempre a la letra escrita y a la literatura como discurso y que el suicidio de los gatos remita en última instancia a la muerte del arte, lo importante es la ligadura de la muerte con el destino. Aquí es verdad aquello que decía Sartre: la historia de una vida, cualquiera que fuere, es la historia de un fracaso, y no era necesario nacer obrero francés, sifilítico por herencia o tuberculoso. Y es verdad porque, como quería Heidegger, el *ser ahí* tiene fácticamente en cada caso su historia y puede tenerla porque el ser de este ente está constituido por la historicidad. Y, claro, el observador de la muerte de los gatos ya nunca sería capaz de liberarse de esa congoja, a no ser que en un último acto de coherencia se decidiese a programar su propia muerte. El esplendor de Calviño es excepcional. La muerte de los gatos, la muerte del arte va ligada fácticamente a mi propia muerte. No cabe hablar más que de fracaso.

Calviño llama a la segunda parte de su libro *Microfísica del Poder*. El subtítulo es el conveniente, porque ¿cómo la teoría del vacío literario podría arrastrar su nihilismo de socavón sin ser una genealogía? Todo aquel que haya tenido la suerte de leer a Nietzsche y a Foucault sabe bien que la genealogía precisa de la historia y, sin embargo, no necesita salir a buscar el origen de los valores. El segundo cuento de la *Microfísica del Poder* define a su protagonista. Calviño lo titula *La prosa del mundo*, y cuando terminé de leerlo no pude menos que acordarme del Nietzsche genealogista: «No tenemos derecho a estar solos en algún sitio: no nos es lícito ni equivocarnos solos ni solos en-

contrar la verdad». Pero es cierto: aunque continuamente encuentren motivos para rebelarse contra una soledad que el mundo impone, los genealogistas siempre fueron seres solitarios. Quizá sea esta la causa por la que el narrador quiera buscar desde el primer momento un afecto de compensación intentando apoyarse en la frase de Marx: «Los filósofos no han hecho más que interpretar diversamente el mundo; ahora se trata de transformarlo» ¿Transformarlo *solos*? ¿Es lícito transformar desde la soledad? La perspectiva de la soledad abruma al narrador hasta tal punto que se siente obligado a llamar reduccionista a Merleau-Ponty: «En todas partes hay advertencias sin nadie que advierta». Reduccionismo, sí, pero ¿quién de nosotros se siente libre, cuándo, dónde y para qué? De hecho, al final del cuento, el protagonista intérprete, ahogado por advertencias, sólo se reconoce como Destino. Un destino, un nombre, no un hombre. Hay que mentir para decir la verdad, decía Sartre. Tal vez tengamos que desbrozar alguna mentira si queremos entender por qué titula Calviño a ese cuento *La prosa del mundo.*

Todo el mundo romano carecía, según Hegel, de un arte bello, libre y grande. Era el terreno de la sátira, tornaron prosaica la mitología y Hegel dijo del Estado romano que era la prosa del mundo. La idea de Hegel era tan grata a Merleau-Ponty que escribió un libro al que tituló *La prosa del mundo*, destinado a completar su *Fenomenología de la percepción.* Merleau-Ponty decía que la gran prosa era el arte de captar un sentido que nunca había sido objetivado hasta entonces. También Calviño pretende hacer un esfuerzo inteligente por objetivar la metáfora. Por eso se llama a sí mismo en este cuento *Rastreador de grafos.* Pero no contento con ello, se define también, al estilo de Foucault, como genealogista o arqueólogo que registra índices, síntomas y señales de Poder. Calviño revestido de Marx, de Nietzsche, de Merleau-Ponty, de Foucault. ¿Tantos revestimientos pueden ser verdaderos? Me he guiado, dice Calviño, «por una objetividad de apocalipsis según la norma canónica de la ley de la Semejanza y la Similitud (conveniencia, emulación, analogía y simpatía)». Sin embargo, sabemos que la Semejanza, que las cuatro similitudes, desempeñaron un papel crucial en Occidente sólo hasta fines del siglo XVI. Entonces, *Convenientia, Aemulatio, Analogia* y *Sympathia,* permitían que lo mismo, como decía Foucault, siguiera siendo lo mismo y encerrado en sí mismo, es decir, que el mundo permaneciera idéntico. ¿Y ahora? Permítaseme que no conteste y pueda proseguir con Foucault. El arqueólogo del Saber también denominó con el título de *La prosa del mundo* al segundo capítulo de *Las palabras y las cosas.* ¿A quién creeremos?, ¿con qué nos quedaremos?, ¿con la transformación de Marx, con la metáfora de Merleau-Ponty o con las similitudes de Foucault? Creemos a todos y a ninguno, nos quedaremos con partes, con fragmentos de cada una de esas categorías, siempre que eso pueda ser. Aceptemos entonces la Hermenéutica de Carnaval propuesta por Calviño y sigamos pensando en aquello que en otra ocasión advertía Foucault: «La obra representada sobre ese teatro sin lugar es siempre la misma: es aquella que indefinidamente repiten los dominadores y los dominados. Que unos hombres dominen a otros hombres y es así como nace la diferenciación de los valores; que unas clases dominen a otras, y es así como nace la idea de la libertad; que unos hombres se apropien de las cosas que necesitan para vivir, que les impongan una duración que no tienen, o que las asimilen por la fuerza, y tiene lugar el nacimiento de la lógica».

El gran juego de la historia consistiría en saber quién se ampararía de las reglas, quién ocuparía la plaza de aquellos que las utilizan, quién se disfrazará para pervertirlas, utilizarlas a contrapelo, y utilizarlas contra aquellos que las habían impuesto; en definitiva, continuaba Foucault, quién, introduciéndose en el complejo aparato, lo hará funcionar de tal modo que los dominadores se encontrarán dominados por sus propias reglas. Hubo una época en que este gran juego de la historia tenía discursos literarios propios. El saber trágico era uno de ellos. Jaspers lo escribió muy claramente: triunfar en la tragedia, no triunfa, propiamente dicho, nada y, además, el que fracasa es el que tiene la culpa. Por eso la tragedia representaba catástrofes con culpas. Pero, ¿y las catástrofes sin culpa física? ¿cómo aparecerían en un relato los dominadores dominados por un sistema que ellos construyeron, pero que a la vez los desborda y es por todas partes superior a ellos mismos? Calviño, como en tantas otras cosas, acaba de darnos una respuesta. El vacío literario amplía su nihilismo, su absurdo infinito, para acoger, en un discurso literario sin protagonista, a un genealogista capaz de registrar los mecanismos de constitución del Poder y subvertirlo imaginariamente una y otra vez, hasta mentir, mentir y mentir.

Ese Poder es fuerte y es indivisible y no lo pueden subvertir los espíritus vulgares. Pensemos en *Las meninas*. Con este título Velázquez pintó un cuadro, Foucault inició un libro y Calviño ha escrito un cuento. Ese cuadro inmortalizó la invisibilidad del Poder, con los reyes al fondo, vigilantes, y la invisibilidad del Poder es el primer paso dado por Calviño para la supresión del sujeto. A partir de la época clásica, dijo Foucault, el signo es la *representatividad* de la representación en la medida en que ésta es *representable*. Ahora sí, puesto que nadie lo ve, se puede llevar a cabo un regicidio. ¡Qué majestuosidad! Pero la primera lección dada por la microfísica del Poder cuando ésta consigue hacerse genealogía literaria está bien clara: aunque no exista sujeto y aunque éste sea capaz de traspasar el umbral de la muerte, será detenido, acusado y juzgado si actúa contra el Poder establecido. Y no importa que sea una imagen, una representación duplicada o un cuadro el que ocupe el lugar de este sujeto. La historia fue siempre la *misma* historia. Por eso la importancia del rey, del regicida o del juez no necesita concretarse en el cuento. Foucault lo expresó una vez muy sencillamente: «Creo que el personaje central de todo el edificio jurídico occidental es el rey. Es esencialmente del rey, de sus derechos, de su poder, de los límites eventuales del mismo de quien se trata en la organización general del sistema jurídico occidental. Que los juristas hayan sido servidores del rey o hayan sido sus adversarios, de todas maneras es siempre del poder real de lo que se habla en esos grandes edificios del pensamiento y del saber jurídico [...] La teoría del derecho, desde la Edad Media, tiene esencialmente el poder de fijar la legitimidad del Poder; es decir, que el principal problema alrededor del que se organiza toda la teoría del derecho es el de la soberanía». El sujeto vacío de Calviño aguarda su juicio: será el momento de su defensa ante el mundo. Entonces, ya sabemos qué dirá: lo que es regicida no es un hombre, sino un discurso que se organiza ¡La literatura enfrentándose con el Poder! ¡La Literatura es la regicida!

La tercera parte *Del Cero* se llama *Futuro Hipotético*, y sus temas suelen tener relación con la enseñanza. Pero así como la muerte o la microfísica del Poder contribuían poderosamente a la teoría del vacío artístico, no cabe duda de que la enseñanza resulta

más bien irrelevante. Sin embargo, aquí se trata de algo excepcional, porque quien enseña y quien escribe confluyen: hay uno que enseña y escribe literatura. Es innegable que si hay algún momento particularmente vibrante en la obra de un escritor, sobre todo en la época moderna, éste es sin duda aquel en que la literatura se erige en protagonista. Esta es una idea que Blanchot estudió magistralmente en Mallarmé y en Kafka. Ambos escritores obsesionados por hacer un libro. Si lo hago, estoy curado, decía Mallarmé; y lo que quería hacer era escribir *Igitur;* si no me salvo en un trabajo estoy perdido, decía Kafka; y ese trabajo era escribir. Un cuento, un libro, la literatura... Y, en su otra vertiente, el ser, y, acurrucada al fondo, la Nada. Y Mallarmé, y Kafka, y Calviño, y yo, lector de ellos... Sin la literatura como protagonista puede haber vacío, pero no vacío literario. Así pues, el nihilismo de socavón, que es el nihilismo del futuro, es un discurso literario en el que la nada se configura como Sistema. La literatura, que se apropió en el recinto del arte de uno de los espacios que el espíritu le dejó al ser, se ve ahora, por la debilitación de éste, condenada a un punto en revuelo permanente: el cero y el vacío confluyen con la nada lingüística. Y en cuanto que Nada, la literatura se rebela contra Todo. El vacío artístico exige, pues, que la literatura ocupe un espacio propio en el nihilismo prosaico. No se podrá, pues, hablar más de nihilismo contumaz si ese nihilista no reserva el mejor sitio.

La Muerte, el Poder y la Literatura hacen que el vacío literario pueda causar la impresión de un discurso cerrado sobre sí mismo, pues al ser su Otro el *hueco,* el *abismo* y el *infierno* parecería que no hay posibilidad de prolongación en el tiempo. Pero Nietzsche lo dijo muy claramente: el absurdo infinito, es decir, la única posibilidad *real* que tienen la literatura y el arte para sobrevivir en un mundo absurdo —donde no hay nada más estúpido que un nihilista prosaico— es oscurecer su ser hasta tal punto que no puedan acceder a éste la pléyade vulgar de todos aquellos que no pertenecen a la aristocracia de la oquedad. En esta oquedad se origina el desprecio sentido por el *Cero* (i.e., «¡imbéciles, imbéciles!») hacia la vulgaridad de la especie. No tengo otro destino que el de la literatura ¿Qué digo? «Soy un destino: el Destino», ese Destino al que están sometidos los hombres y los dioses y que es siempre igual a sí mismo. Me llamo Michel Foucault y ya dije antes que soy nada más que un hombre, no un hombre. La aristocracia de la oquedad programa como acto consciente de su voluntad colocarse ante el *Espejo de Fausto* y perderse en un laberinto regido por la similitud de unos espejos que remiten al sueño. Es preciso ser un dios para morir, pero también es preciso ser un dios para reírse de la muerte. En el punto más alto de tu destino sólo la angustia y la nada, y también la escritura que, como lugar del vacío, tampoco contiene nada. Así pues, el sueño y el espejo y la semejanza y la escritura y la angustia y la nada y dios y la muerte y la risa, la gran risa de la muerte. Y, como siempre, un vigilante acechando. Tú, indocumentado, eres un hueco profundo que has planificado tu vida como una transgresión sin límite ¡Hasta la muerte la concibes como transgresión! Y te cuelas en un laberinto y te atrapan y luego dicen de ti que tu cadáver estaba indocumentado. Y tú, oquedad del vacío, aristócrata del sueño, dejas para el guardián del orden un mensaje escrito: «El hombre no es ya, como la bestia, juguete de la nada, sino que la nada misma es su juguete —se abisma en ella—, pero ilumina su oscuridad con

su risa, lo que ni logra más que ebrio del vacío mismo que lo mata». La nada es el juguete del vacío, el juguete de la aristocracia de la oquedad, nuestro más lindo juguete.

Este es el punto en que la teoría del vacío se cruza con la teoría del espacio. Cuando Blanchot pensaba en el *Diario* de Kafka, recogía aquello escrito por éste en 1914: «Sólo se puede escribir cuando se es dueño de sí frente a la muerte y cuando se establece con ella relaciones de soberanía». ¿Puedo morir en el hueco? Para la oquedad, la muerte no es sino la culminación del vacío. La muerte une, pues, al hueco y al espacio en la conciencia del poeta. Pero esto es un valor aristocrático, pues no es posible que todo lector de poemas pueda tener conciencia de poeta ¡La gran aristocracia de la oquedad! Hay que ser un dios para soñar... Hace tiempo que se sabe que cuando un hombre sueña consigo mismo estamos ante un poeta. «Desvelar la Escritura de los Límites es apropiarse los arcanos de la Prósa del Mundo». La nada, juguete del vacío, juguete del héroe, aparece múltiples veces en la obra de Calviño. En *Los caminos* se dice: «En tu corazón: nada, de nada, de nada, de nada, de nada, de nada». Los caminos son una inmensa tela de araña en la que uno está atrapado para siempre: caminos que conducen de la nada a la nada. El juguete de la nada remite al fin de la historicidad: no sólo la catástrofe final, sino también la desmemoria como última posibilidad de defenderse de la teología del infierno. Primero, el olvido, inmediatamente después el olvido de este olvido, y ahora la nada que, como fin de la historia, nos priva de cualquier olvido. Un punto en el vacío, y sólo una imagen: «la Bosta-De-Vaca, origen de la vida, único (único) Tótem que obedece a la simetría del Ojo». Ni yo existo, ni tú existes, ni él existe: ¡Maldita sea la vida!, nuestra vida.

La aristocracia de la oquedad, cuyo juguete es la nada, sabe que hay una línea que divide la historia. Pero durante la historia de lo Mismo esa línea fue siempre un horizonte que iba variando de acuerdo con perspectivas que se podían modificar. No cabe duda de que en la época moderna esa línea imaginaria pasó siempre por el problema del sujeto ¿Cómo resistirse a que un creador de imágenes le añada una marca a algún sujeto previamente impuesto? Cervantes quiso perpetuar la identidad de un héroe clásico que se perdía; Valle, Joyce, Pessoa, Musil o Lowry representan la culminación de una escisión que se había estado produciendo durante más de un siglo en el interior del sujeto, y que lo deformaba. Por eso Calviño se ve obligado a escribir un raro cuento titulado *Escolios a la Odisea,* porque también quiere imponer una marca al sujeto que le viene impuesto. Una marca de Carnaval, esto es, un sujeto de Carnaval destinado a una Hermenéutica de Carnaval que va de la nada a la nada circulando por la aristocracia de la oquedad. Y ese sujeto de Carnaval no puede ser otro que el sujeto del vacío del discurso, esto es, un sujeto cero del que se puede decir que es una actitud contra la escisión y deformación del sujeto moderno ¿Habrá algo más libre que este sujeto cero? En *La prosa del mundo* este nuevo sujeto estaba ya perfectamente programado: el humanismo necesita de la teoría del sujeto, pero el sujeto humanista es un sujeto sometido y, a la vez, represor ¿No decía Foucault que el análisis del poder debería ser el análisis de los mecanismos de represión? «Entiendo por humanismo, dijo una vez Foucault, el conjunto de discursos mediante los cuales se le dice al hombre occidental: si bien tú no ejerces el poder, puedes, sin embargo, ser soberano... El humanismo es lo que ha inventado paso a paso estas soberanías sometidas que son: el alma

[..., la conciencia [..., el individuo [..., la libertad fundamental [....' En suma, el humanismo es todo aquello a través de lo cual *se ha obstruido el deseo de poder* en Occidente —prohibido querer el poder, excluida la posibilidad de tomarlo—. En el corazón del humanismo está la teoría del sujeto (en el doble sentido del término). Por ello Occidente rechaza con tanto encarnizamiento todo lo que pueda hacer saltar este cerrojo.» Foucault habla entonces del «des-sometimiento» de la voluntad de poder y de la destrucción del sujeto como pseudo-soberano. Y Calviño también cree que hay que eliminar este sujeto. Por eso propone todo un programa de aniquilaciones que van desde el abandono de toda sentimentalidad familiar (primer soporte del sujeto) hasta el abandono del verbo *Ser* (línea cuyo rastro se puede ver desde Heidegger a Blanchot y al primer Foucault, etc.) como tropo reticular y comentario perpetuo, ya que todos los verbos remiten finalmente a aquél. La Retórica *Ab Ovo,* la retórica propuesta por Calviño es el estado absoluto de la debilitación del ser como discurso escrito, la entrega a la nada, el planteamiento teórico y artístico de la aristocracia de la oquedad, lo que Calviño ha denominado el Cero y lo que yo he conceptualizado como vacío. Lamento decirlo, pero este vacío no está hecho para todos, no está hecho para el lector ordinario de poemas, ni siquiera para poetas de cuatro cuartos o especialistas de poca monta. Se necesita que transcurran cincuenta años para que este vacío se extienda como una sobra por el solar de Europa y, entonces, cuando se haya generalizado y se haya hecho pasto de ganado, se reconocerá, ya demasiado tarde, que Calviño se ha adelantado a la miserable época en que se ha puesto a escribir. Este sujeto vacío es el destinado a lograr lo que Calviño llama en *El mirón* la biografía de los objetos —aunque sea el cuento que menos me gusta de toda la colección por un problema personal de enemistad con mi ciudad de origen— y es el que produce un gran desaliento en las *Apostillas* ya que aquí el sujeto libre se muestra como una imagen que reduce nuestra historia individual a una historia subterránea y de muerte. Sólo este sujeto vacío puede crear la *imago* de un *en-sí* sin sujeto, *imago* que llegó a provocar, como defiende Adorno, la quiebra del neoclasicismo y que él juzgaba imposible, pues el sujeto no podía eliminarse sólo por un acto de voluntad. Pero pienso que ahora no es la voluntad, sino la nada impuesta, la que anula al sujeto. Por eso creo que el sujeto vacío tiene un lugar en la fábula cuando, ante un proceso inconmensurable de debilitación del ser, se reclama una ontología en la que la nada ocupa, como hueco, el lugar que la antigua metafísica reservaba al ente en general. Aquí sigue siendo válido aquello que decía Blanchot: la obra no es obra si no es la unidad desgarrada. Pero cuando no se puede apoyar en los dioses ni en la ausencia de los dioses ni en el hombre que ya no le pertenece, ¿en qué va a convertirse la obra? ¿Y dónde, si no es en lo divino o en el mundo, encontrará el espacio donde pueda apoyarse y reservarse? Esta pregunta enfrenta, sin duda, a la obra con la experiencia de su origen ¡Otra vez el origen! Poner en operación la verdad, que pedía Heidegger; la ausencia de respuesta, que decía Blanchot; la nada como inversión del destino, que reclama Calviño ¡Nosotros, lectores perdidos! ¿Será verdad aquello que decía Hölderlin de que quien ha tenido la experiencia de la muerte sólo se repone entre los dioses?

Manuel Crespillo

Hegel en España*

Desde hace algunos años se observa en España un saludable interés por recuperar zonas de una tradición cultural española que durante el franquismo quedaron prácticamente ocultas. Recuperar esta tradición requiere, claro está, enfrentarse a ciertos tópicos, como el de que nuestra cultura auténtica pasa por el reconocimientos de nuestra catolicidad, o el de que aquí no ha habido nada digno de resaltarse. Libros como el de Diego Núñez sobre el positivismo español [1] o como los de Elías Díaz y algunos de quienes han trabajado con él acerca del socialismo español, ponen sobradamente de manifiesto que, además de lulismo, vivismo y suarismo, en España ha habido corrientes de pensamiento muy dignas de ser estudiadas y de ser recordadas. Por otro lado, estas corrientes no sólo son memorables por su esclarecimiento del desarrollo cultural español en todas sus dimensiones, sino por el diálogo que exhiben con el pensamiento europeo. Esto último tiene especial interés cuando tal diálogo es nada menos que con Hegel, tema del libro de Lacasta.

Para calibrar con justeza esta obra hay que observar, ante todo, que no se trata del primer libro sobre la influencia de Hegel en España; en segundo lugar, que no se refiere a la recepción de Hegel en general, sino al hegelismo jurídico. Pero, al decir esto, quiero subrayar que ninguno de estos dos aspectos constituyen una limitación negativa, sino un refuerzo de su aportación específica.

Como tesis doctoral, el libro adolece de ciertas repeticiones y de un cierto afán, típico de tesis doctorales, de tocar demasiados puntos y de aducir demasiadas autoridades, pero creo que estos defectos formales son totalmente desdeñables frente al contenido, perfectamente elaborado, que constituye el fondo de la obra.

Al interés científico del libro contribuyen tres ingredientes básicos: uso de fuentes originales; discusión de las opiniones de quienes han tratado el tema; replanteamiento de la vieja cuestión «por qué Krause, y no Hegel». El uso de textos originales ayuda al autor a reconstruir el contexto histórico en el que surgen y a evitar el refrito, tan frecuente en nuestros pagos. Naturalmente, esta reconstrucción del contexto histórico-cultural del hegelismo jurídico español permite a Lacasta enmendar la plana no sólo al viejo Menéndez Pelayo, sino a autores tan tendenciosos como Elías de Tejada y Gonzalo Fernández de la Mora, o completar las insuficiencias de otros como Manuel Pizán, o reforzar hipótesis de algunos que, como Elías Díaz, han tratado el tema más lateralmente.

Lacasta comienza señalando el peso político que los juristas han tenido en la confrontación entre liberalismo y absolutismo en el siglo XIX. En este sentido, afirma que

* *José Ignacio Lacasta Zabalza,* Hegel en España, *Madrid, Centro de Estudios Constitucionales.*

[1] La mentalidad positiva en España: desarrollo y crisis, *Madrid, Tucar Ediciones, 1975.*

el hegelismo español no es «un capítulo de la historia del liberalismo» (p. 7), ya que estos juristas defendieron posiciones políticas diferentes. En cuanto a las etapas de este hegelismo, se nos ofrecen tres: la de recepción «en los medios sevillanos en los años 50 del pasado siglo»; la de síntesis y propaganda, «coincidente con el sexenio revolucionario»; finalmente, la más tardía, que dura hasta finales de siglo y que se halla vinculada «políticamente a la restauración canovista y a diferentes revistas y medios culturales de la época» (p. 13).

Sobre las fuentes de las que procede el primer conocimiento de Hegel, Lacasta sostiene que no son italianas, sino francesas, como ocurre generalmente con las corrientes de pensamiento alemán, incluido el krausismo. Esta mediación francesa introduce distorsiones a la ya de por sí compleja tarea de verter a Hegel al castellano. De todos modos, el libro que comento precisa que, aun siendo de los años setenta las primeras traducciones de Hegel al castellano, el conocimiento y la difusión de su pensamiento cobra importancia en la Universidad de Sevilla a partir de la labor desarrollada en los años 50 por el catedrático Contero y Ramírez.

Tras las páginas que constituyen la primera parte del libro, con el título de «Introducción al hegelismo español» (pp. 1-68), se estudian «Los orígenes del hegelismo hispánico. La escuela sevillana», contenido que forma la segunda parte (pp. 69-185). El grueso de ésta se consagra al análisis de los autores hegelianos, desde el pionero, José Contero y Ramírez, hasta Antonio Benítez de Lugo, aunque quizás habría que matizar lo de «autor» hablando de Contero, pues, parece cierto que Contero, según diversos testimonios, no dejó nada escrito» (pp. 86). Lacasta dedica especial atención a Benítez de Lugo, que es, a su juicio, quien más se esforzó en sistematizar el pensamiento jurídico hegeliano, sobre todo en su obra *Filosofía del derecho o estudio fundamental del mismo según la doctrina de Hegel.*

La tercera parte del libro está dedicada al análisis del hegelismo de Antonio María Fabié y de Rafael Montoro y Valdés. Es el hegelismo de la restauración, el que se enfrenta, en el plano teórico, al positivismo y el que, en el plano político, viene en apoyo de la ideología restauradora de Cánovas.

Bajo el epígrafe «Hacia una delimitación excluyente del hegelismo jurídico español» (pp. 231-268), llegamos a la cuarta parte del libro, en el cual se estudia el hegelismo de Pi i Margall y de Emilio Castelar. Tal estudio es probablemente el más insuficiente de cuantos nos ofrece Lacasta, ya que el juicio en el que resume el no-hegelismo de Pi está extraído del análisis de una conferencia del autor catalán, no de toda su obra. Y no es que piense yo que Pi deba ser insertado en un marco efectivamente hegeliano, sino que el análisis de toda su obra mostraría bastante más matices que los señalados por Lacasta a la hora de definir esta importante personalidad del siglo XIX español.

En la quinta parte, «Síntesis del fenómeno hegeliano español» (pp. 269-334), se nos ofrecen las valoraciones de mayor interés. Lacasta intenta delimitar aquí cuál es la dimensión del hegelismo español. En su opinión, no se puede hablar de «escuela hegeliana» española, lo cual le concedería una dimensión «desmedida». Pero, a la vez, Lacasta escribe que «nuestro hegelianismo no fue ningún mero apéndice de ninguna otra ideología "mayor" y coetánea, sino un proceso con contornos propios y bien delimitados.» (p. 275)

Es justamente la delimitación de estos contornos lo más interesante aportado por la tesis que estoy comentando. En efecto, Lacasta insiste en el «carácter burgués» del pensamiento de los representantes del hegelismo jurídico español. Por un lado, todos ellos defienden la propiedad privada como base de la organización social y mantienen posiciones políticas que, aun siendo distintas, Lacasta define como pertenecientes al liberalismo en sentido amplio. Por otro, nuestros hegelianos tienden a una concepción centralista del Estado, sea desde el republicanismo conservador de Benítez de Lugo, sea desde el monarquismo franco de Fabié.

Desde esta perspectiva, Lacasta aborda los obstáculos que pudo encontrar el hegelismo en España. A su juicio, tales obstáculos fueron fundamentalmente dos: el religioso y la concepción del Estado. El religioso se percibe en las dificultades de los hegelianos para cohonestar el cristianismo con el pensamiento de Hegel; los intentos de tal compaginación acarrean a los hegelianos el ser tratados o bien de lobos con piel de oveja o, más frecuentemente, de panteístas. El obstáculo relativo a la concepción del Estado consiste en que un Estado fuertemente centralizado como el propugnado por Hegel —con la evidente intención de poner fin a la división alemana en multitud de pequeños y débiles estados— contrastaba con la aspiración de la periferia española a librarse del absorbente centralismo castellano. En este sentido, considero muy oportuna la diferenciación que Lacasta establece entre el éxito del hegelismo en Italia y su débil implantación en España. Mientras en Italia el hegelismo reforzaba la tendencia a la unificación de un Estado dividido, en España chocaba con el centrifuguismo o el antiestatalismo de un conglomerado social que llevaba siglos ya unificado, pero con una unificación forzada.

Puestas así las cosas, se comprenden mucho mejor las razones por las que no arraigó el hegelismo y sí lo hizo el krausismo. En Krause encontraron los españoles tanto una armonía entre individuo y Estado como una veta de sentimiento religioso. Pero, sobre todo, hallaron en él a un defensor de la descentralización. A esta coherente explicación del arraigo del krausismo, frente a la débil corriente hegeliana, sólo se me ocurre añadir que ganaría en plausibilidad si incluyera una explicación de por qué el krausismo no arraigó más en la periferia, en lugar de hacerlo en el centro.

En definitiva, estamos ante una valiosa aportación al estudio de una corriente de pensamiento que ayuda a clarificar el panorama cultural de la España contemporánea. Como puntos a revisar señalaría el uso de expresiones confusas, como «ideología alemana», «hegelismo ortodoxo», así como ciertos descuidos en la edición, descuidos que no siempre se traducen en erratas de la editorial, sino que se hallan reforzados por una peculiar construcción sintáctica que, a mi parecer, no favorece una lectura agradable.

Pedro Ribas

Celan/Boso

El mismo año en que se publica la recopilación de la obra de Paul Celan en cinco volúmenes, editada por Beda Allemann y Stefan Reitcher en colaboración con Rudolf Bücher, [1] que incluye las traducciones del poeta vertidas del ruso, del francés, del inglés, del italiano, del hebreo y del portugués al alemán, así como del ruso al rumano, aparece la traducción completa que el malogrado poeta Felipe Boso (1924-1983) nos ha dejado del poemario de Celan, *Atemwende* (1976), con el título de *Cambio de aliento.* [2]

Surge así por enésima vez la cuestión espinosa del estatuto del traductor/traidor de poesía. La primera premisa que hay que tener en cuenta es que para traducir poesía bien hay que ser buen poeta, como es el caso indiscutible del mismo Celan. El poeta judío de lengua alemana, superviviente de Czernowitz, consideraba que su propia labor como traductor había sido infravalorada. Celan casi siempre transformaba la poesía extraña a su particular modo de expresión poética, vertiéndola a su propia «heisserrungenen Manier» (por utilizar los términos acuñados por Georg Trakl), es decir, a su peculiar molde y/o modo de vaciado en caliente. Esta tarea de apropiación del poema por el poeta-traductor no excluye al traductor-fidelidad, sino que, por el contrario, preserva al texto de una frialdad indiferenciadora de la lengua a la que es vertido. Sólo si el traductor da cuenta *autoconscientemente* de su lengua de versión, podrán los textos traducidos convertirse de nuevo en poemas. Prueba de ello es la excelente traducción de veintiún sonetos de Shakespeare, [3] en los que Celan recrea su propio universo en el del dramaturgo inglés. [4] Así como se empieza a comprender artísticamente mejor la lógica subjetiva del estilo de Celan desde la génesis de sus poemas, gracias al imprescindible aparato histórico-crítico, [5] que está en vías de enriquecimiento, del mismo modo se hará reconocible la disponibilidad de su «Manier» de traducción, mediante la

[1] *Paul Celan,* Gesammelte Werke in fünf Bänden. *Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1983.*

[2] *Paul Celan,* Cambio de aliento. *Trad. de Felipe Boso. Poesía/Cátedra, Madrid.*

[3] *William Shakespeare,* Einundzwanzig Sonette. *Frankfurt am Main, 1967, Insel-Bücherei Núm. 898.*

[4] *Un acercamiento a esa cosmovisión amorosa de Shakespeare en sus* Sonnets *puede verse en el artículo del autor de esta reseña.* «La transgresión del modelo petrarquista en los Sonetos de Shakespeare». Insula, *núm. 444-445, pág. 18, fruto de un estudio de tipología textual y análisis estilístico de dicha secuencia de sonetos.*

[5] *En este sentido, es del todo punto insustituible el libro de Israel Chalfen,* Paul Celan. Eine Biographie seiner Jugend. *Insel Verlag, Frankfurt am Main, 1979, sobre los primeros años de su vida y su ambiente familiar; así como los estudios de Peter Szondi, amigo del poeta y su seguidor hasta en el suicidio, como apuntábamos en el artículo conjunto, «La poesía de Paul Celan y sus traducciones al castellano», de Amparo Amorós y Juan Domingo Moyano, publicado en* Insula, *núm. 437, págs. 3 y 5. Véase también la nota seis de dicho artículo, en la que se recoge la traducción del poema «Du liegst» del libro* Schneepart *(1971) de Celan, por Felipe Boso en su antología* 21 poetas alemanes *(vol. I), Visor, Alberto Corazón, Madrid, 1980. Se trata de un poema que sólo se explica gracias al estudio de Szondi, «Eden», recogido en su libro,* Celan-Studien, *Suhrkamp, Verlag, Frankfurt am Main, 1972; págs. 113-125.*

comparación de sus traducciones con los originales de las lenguas por él manejadas. Ambas tareas se complementan. Sólo entonces podremos preguntarnos por la zona fronteriza entre «heisserrungener Manier» y Manierismo. La obra de toda una vida, la de Celan, el trabajo fiel a una época de un poeta que crea y recrea, hasta el límite del silencio, la lengua de los que aniquilaron sus raíces, la Bucovina, la tierra natal donde «convivían los hombres y los libros», en medio de la poesía alemana, este valiosísimo legado poético no ha alcanzado aún la valoración necesaria como obra de inquietud, su total reconocimiento. Paul Celan está todavía por descubrir.

La traducción castellana de *Atemwende* que nos ofrece Felipe Boso, buen conocedor de la poesía alemana contemporánea y del mismo Celan, es correcta y brillante, pero no es altamente poética, como lo es seguramente la versión de ocho poemas del mismo libro realizada por el soberbio poeta Jaime Siles (quien traduce también dos textos del primer libro de Celan, *Mohn und Gedächtnis* 1952)[6].

Tomemos como ejemplo de la dicotomía fidelidad/poeticidad de la traducción, como apuntábamos, distintas versiones del conocido poema de Celan «In den Flüssen», cuarto de la serie «Atemkristall», incluida en *Atemwende:* [7]

IN DEN FLÜSSEN nördlich der Zukunft
werf ich das Netz aus, das du
zögernd beschwerst
mit von Steinen geschriebenen
Schatten.

Este enigmático poema ha sido admirablemente analizado por Hans Georg Gadamer en su libro *Wer bin ich und wer bist Du? (¿Quién soy yo y quién eres Tú?),* [8] donde defiende la importancia de la audición, de la atención al aspecto de pura sonoridad del poema, no quedándose sólo en la lectura inarticulada. Lo mismo afirma Walter Biemel en su artículo «En los ríos al norte del futuro... Comentario a un poema de

[6] *Jaime Siles,* Diez poemas de Celan. Septimomiau, *núm. 2, 2.ª época, Valencia, abril de 1981. Sobre esta* plaquette *hay una reseña de Víctor Pozanco publicada en* Barcarola, *agosto de 1982. núm. 10, Albacete, págs. 189-190, en la que su autor, citando a José Olivio Jiménez, habla de «la palabra tensa y esencial de Jaime Siles», apta para la interpretación acertada de la poética de Celan en verso que, vertidos al castellano, «afirman la leve majestad de la poesía».*

[7] *Paul Celan,* Gedichte *(I y II). Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main, 1975 (vol. II, pág. 10).*

[8] *Hans-Georg Gadamer,* Wer bin ich und wer bist Du? *Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main, 1976, págs. 34-44. Se halla también incluido en la excelente recopilación de artículos editados por Dietlind Meinecke,* Uber Paul Celan. *Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main, 1970, págs. 258-264. Otros estudios sobresalientes sobre el libro de poemas traducidos por Boso, y que están recogidos en esta misma compilación son —aparte de la introducción esclarecedora del propio Meinecke—: «Zu Paul Celans neuem Gedichtband* Atemwende» *de Beda Allemann (págs. 194-197), en el que se explica el posible significado del título, «Atemwende», que bien pudiera significar «Hálito virado», pues la poesía en la concepción de Celan, a tenor de sus declaraciones a raíz de la concesión del premio Büchner de poesía, recogidas en su texto en prosa* Der Meridian (El Meridiano), *supone un giro, un cambio de aliento, pero aliento en el sentido de Destino («Richtung»), de Hado («Schicksal»);* «Atemwende *ein neuer Gedichtband Paul Celans» de Peter Horst Neumann (págs. 198-202), en el que el crítico nos hace ver cómo la poesía de Celan se desliza por la tierra de nadie entre la palabra («Sprache») y la mudez («Nicht-mehr-Sprache»); «Der lesende Paul Celan» de Joachim Günther (págs. 203-206), donde se da suma importancia a la lectura en voz alta de sus poemas, al mismo tiempo que afirma su autor la pertenencia del Kafka de la poesía alemana a la familia de Hölderin, más que a la de Goethe; «Paul Celan* Atemwende» *de Arthur Häny (págs. 207-209), quien define a Celan como el poeta de la Inestabilidad («Unbezogenheit»); «Das Gedicht im*

Paul Celan», para quien «se debe leer el poema con su fractura de las líneas no solamente de manera muy exacta, sino que hay que oírlo así también». [9] La traducción que se nos da en dicho artículo es manifiestamente prosaica:

En los ríos al norte del futuro
lanzo la sed que tú
vacilantemente cargas
con sombras escritas por
piedras.

Se nos dice entre paréntesis que «la traducción tuvo que colocar la palabra final "sombras" en la línea anterior, porque la sintaxis castellana no conoce la colocación predicativa». [9] Esta misma solución adopta Felipe Boso, aunque su versión es bastante más cuidada y original a la vez, al tiempo que respeta, como la anterior, el número de versos, siendo más acertada, o al menos poéticamente aceptable la traducción del tercer verso:

En los ríos al norte del futuro
tiendo la red que,
vacilando, lastras
con sombras escritas por
piedras.

No obstante, la versión que nos parece más inspirada es la recreación de Jaime Siles, aunque no sea la más fiel y no respete la función resaltadora del verso final que queda englobado en el anterior con lo que no hay por qué dejar aislada la palabra *piedras*, que había sido colocada en el lugar de *sombras*, que es la que el poeta deja al final en el original, pues en castellano resulta imposible dicha posición. Lo que sobresale ahora es toda la imagen asociadora de ambos términos, el último de los cuales lleva la determinación del artículo, inexistente en alemán, pero que supone un acierto poético-rítmico, gracias a lo cual aquella condición de sonoridad acústica, invocada por Gadamer y Biemel, es recuperada, aunque mengüe la literalidad/fidelidad de la traducción:

Exil» de Christoph Perels (págs. 210-213), interesante artículo en el que el autor nos recuerda unas palabras de Pascal, con las que Celan justificaba la oscuridad de la poesía moderna: «Ne nous reprochez pas le manque de clarté puisque nous en faisons profession». Otros artículos que no pueden obviarse son el estudio preciso de Harald Weinrich, «Kontraktionen» (Ibíd., *págs. 214-225), donde este eminente lingüista afirma que Celan testimonia la divisa de Brecht de que el poeta no debe sacarse de la manga ningún verso improvisado; el de Rudolf Hartung, «An der Grenze zum Schweigen» («En la frontera del enmudecimiento») (págs. 252-257), donde se nos dice que «en la poesía de Celan hay reducción como medio estilístico-artístico, reducción como empobrecimiento y demolición sufrida y absolutamente personal, y reducción, esto es, disminución del mundo y de la vida como circunstancia objetiva.» Por otra parte, nos recuerda la afirmación de T.S. Eliot de que la poesía se comunica, aun cuando no sea comprendida. Por último, debemos mencionar la colaboración de Wilhelm Höck, «Von welchem Gott ist die Rede?» (¿De qué Dios es la palabra?) (págs. 265-276), en la que el crítico se pregunta por el significado de la palabra «jenseits» («más allá») en esa relación entre desvalimiento y esperanza, al comentar el poema «Fadensonnen» («Soles filiformes»), que da título al siguiente poemario de Celan, y cuya traducción por Felipe Boso es: «SOLES FILIFORMES/ sobre el yermo negro-gris./ Un pensa-/ miento alto como un árbol/ empuña el fotosón: aún/ quedan cantos por cantar más allá/ de los hombres».* (Op. cit., *pág. 24).*

[9] *Artículo publicado en* Quimera, *núm. 33. noviembre de 1983, págs. 43-44. Otros artículos interesantes del* dosier *Paul Celan, incluidos en dicha revista son: «Noticia sobre Paul Celan» de Rafael Gutiérrez Girardot (págs. 30-36); «Recuerdo de Paul Celan» de Hans Mayer (págs. 37-42); y «DESBARNIZADO POR... Sobre el último poema de Celan del ciclo "Cristal de aliento"» de Hans-Georg Gadamer (págs. 45-46).*

En los ríos al norte del futuro
lanzo la red
que lentamente cargas
de sombras escritas por las piedras.

Felipe Boso ha trabajado su versión, *Cambio de aliento*, de un modo palpable y altamente encomiable, como puede verse al hacer una atenta lectura contrastada del original y su traducción, ya que se observa un constante esfuerzo en la acuñación de neologismos obligados por la naturaleza del texto alemán, junto con una profunda y meditada audacia verbal en la composición y descomposición del castellano para amoldarse al mismo proceso que Celan opera sobre su lengua de creación y aniquilación personales. No olvidemos que esta obra pertenece a una etapa de su producción poética en la que, como decíamos en el artículo hecho conjuntamente con Amparo Amorós, «Celan empieza a cuestionarse su propio lenguaje poético (...) y esta desconfianza radical del vehículo expresivo le lleva, progresivamente, a un experimentalismo que se resuelve en un balbuceo para acariciar la tentación del silencio». [10] Un ejemplo de esto mismo podemos ilustrarlo con el siguiente poema, quinto de la segunda serie del libro:

KEINE SANDKUNST MEHR, kein Sandbuch, keine Meister.
Nichts erwürfelt. Wieviel
Stumme?
Siebenzehn.
Deine Frage-deine Antwort
Dein Gesang, was weiss er?
Tiefimschnee,
                    Iefimnee,
                              I-i-e.

He aquí la solución aportada por Felipe Boso:

YA NO HAY ARTE DE ARENA, ni libro arenario, ni maestros.
Nada ganado a los dados. ¿Cuántos
mudos?
Diecisiete.

Tu pregunta-tu respuesta.
Tu canto, ¿qué sabrá?

En la nieve,
                    eliev,
                              e-i-e.

Todo se va diluyendo, derritiendo, incluso la imagen acústica del sintagma «Tiefimschnee» (En la nieve profundamente). La atracción del abismo de la nada, incluso en el plano expresivo, se hace irresistible para el poeta. Rafael Gutiérrez Girardot da una

[10] *Amparo Amorós y Juan Domingo Moyano, «La poesía de Paul Celan y sus traducciones al castellano»*, Insula, cit., *pág. 3. Amparo Amorós apunta en su estudio inédito sobre la poética del silencio, que una traducción viable de la palabra «zögernd» del poema «EN LOS RIOS», conociendo la poética de paulatino acallamiento, de línea fronteriza entre «Nicht-mehr» («Ya-no-más») y «Nochauch» («Todavía-aún), como afirma en el ensayo* Der Meridian *(véase nota once del citado artículo), podría muy bien ser «balbuceando», con lo que se recogería la dimensión del drama de la comunicación poética, ese «cristal de aliento» que es la poesía.*

explicación plausible de esta tendencia a la reticencia sistemática, basada en la perplejidad del poeta, «atónito», mudo, ante la contemplación del horror del holocausto, que «puede ilustrarse con un famoso soneto de César Vallejo, recogido en *Poemas humanos* bajo el título *Intensidad y altura* (escrito el 17 de octubre de 1937), cuyo primer cuarteto dice:

> Quiero escribir, pero me sale espuma,
> quiero decir muchísimo y me atollo;
> no hay cifra hablada que no sea suma,
> no hay pirámide escrita, sin cogollo.

El hermetismo de Celan es sólo por la forma y los procedimientos semejante al de Mallarmé (...). Es en Celan sólo el intento de «quiero decir, pero me sale espuma», esto es, de hablar bajo la realidad de la mudez» [11]. El último poema del libro apuesta, a pesar de todo, por la afirmación de la luz salvadora que aporta el yo del poeta, que se afirma frente al exterminio:

> EINMAL,
> da hörte ich ihn,
> da wusch er die Welt,
> ungesehn, nachtlang,
> wirklich.
>
> Eins und Unendlich,
> vernichtet,
> ichten
>
> Licht war. Rettung.

No creemos que la traducción que da Boso del penúltimo verso «ichten» («minar») sea muy feliz, pues llega a tergiversar el significado que el poeta quería dar a ese término inventado por él. El traductor de Celan al inglés, Michael Hamburger, explica a propósito de este neologismo lo siguiente, que sirve para ilustrar la dificultad que supone traducir a Celan en todos los órdenes (él lo traduce como «ied»):

> The German word corresponding to «ied» it «ichten». Since it comes after «vernichtet» (annihilated) it could be the infinitive of a verb that is the positive counterpart of «annihilate», and that is how it was construed by a reviewer for the *Times Literary Supplement*, who translated it as «ihilate». (...) My authority for «ied» is Paul Celan himself. When I last met him, in April 1968, he was convinced that I was the author fo the anonymous *Times* review and would not accept muy repeated denial. He explained that «ichten» was formed from the personal pronoun «ich», so that it was the third person plural of the imperfect tense of a verb «ichen», (to i). [12]

Habría que dejar a un buen poeta la solución a este escollo; por nuestra parte sólo podemos apuntar que si, en el antepenúltimo verso el poeta habla de esos seres aniquilados, exterminados («vernichtet»), es decir, privados de su yo, de su conciencia (recuérdese el grito de Unamuno de aviso contra los que nos roban el yo, esto es, nos

[11] *Rafael Gutiérrez Girardot, «Noticia sobre Paul Celan»,* cit., *pág. 33.*

[12] Paul Celan: Poems *(Selected, traslated and introduced by Michael Hamburger), Carcanet New Press Limited. Manchester, 1980; págs. 19-20. Se trata de una edición bilingüe.*

alienan), y el poeta hace aquí una alusión a una falsa etimología de esa palabra «vernichten», como si significara negación del yo (ich), ello es para servirle de contraste con el penúltimo verso («ichten»), que significaría algo así como «afirmaban su yo, defendían su ser» frente a la dejación de su espíritu que se iba diluyendo. En este sentido, se nos ocurre, tomando esta solución *cum grano salis*, que la traducción de «vernichtet» podría ser «encomendados» con toda la carga de privación de libertad, de entrega del espíritu que tiene la palabra encomienda (encomiendo), en contraste con la traducción del término «ichten» como «mendaban» (siempre que aceptemos que se podría derivar un neologismo verbal del término coloquial *menda*, mi yo social, mi superyó). Pero quedémonos, por ahora con la versión de Felipe Boso:

UNA VEZ
lo oí:
lavaba el mundo
sin ser visto, noches enteras,
cierto.

Uno e infinito,
exterminados,
minar.

Luz fue. Salvación.

De nuevo, «habla verdad, quien sombra dice» («Wahr spricht, wer Schatten spricht».), como afirma Celan en *Von Schwelle zu Schwelle* (1955).

Juan Domingo Moyano Benítez

I N S U L A 506 - 507



NÚMERO MONOGRÁFICO EXTRAORDINARIO DEDICADO A ANTONIO MACHADO EN EL CINCUENTENARIO DE SU MUERTE

JOSÉ LUIS ABELLÁN, JOSÉ M.ª AGUIRRE, RAFAEL ALBERTI, MONIQUE ALONSO, XESÚS ALONSO MONTERO, ANDRÉS AMORÓS, JOSÉ LUIS L. ARANGUREN, PABLO DEL BARCO, CARLOS BECEIRO, JOSÉ LUIS CANO, RICHARD A. CARDWELL, ANTONIO CARVAJAL, PEDRO CEREZO GALÁN, ANTONIO COLINAS, GAETANO CHIAPPINI, FRANCISCO J. DÍAZ DE CASTRO, ANTONIO FERNÁNDEZ FERRER, ANTONIO GAMONEDA, PABLO GARCÍA BAENA, JOSÉ GARCÍA NIETO, FRANCISCO GINER DE LOS RÍOS, ÁNGEL GONZÁLEZ, OLEGARIO GONZÁLEZ DE CARDEDAL, JOSÉ DE LUIS, ORESTE MACRÍ, GOLO MANN, ROBERT MARRAST, RAFAEL MORALES, CIRIACO MORÓN-ARROYO, ALLEN W. PHILLIPS, MICHAEL P. PREDMORE, DARÍO PUCCINI, GEOFFREY RIBBANS, CLAUDIO RODRÍGUEZ, JULIO RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, CARLOS SERRANO, BERNARD PREDMORL, DARÍO PUCCINI, GEOFFREY RIBBANS, CLAUDIO RODRÍGUEZ FER, JULIO RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, CARLOS SERRANO, BERNARD SESÉ, JAIME SILES, JORGE URRUTIA, LUIS ANTONIO DE VILLENA Y DOMINGO YNDURÁIN.

REVISTA DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS / FEBRERO - MARZO 1989

ANTONIO MACHADO
1875 1939



Foto: Alfonso

AÑO XLIV

ÍNSULA, LIBRERÍA, EDICIONES Y PUBLICACIONES, S.A.

REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN:

CARRETERA DE IRÚN, KM. 12,200 (VARIANTE DE FUENCARRAL) 28049 MADRID TEL. (91) 734 38 00

DEP. LEG.: M.-210-1958
ISSN: 0020-4536

PRECIO DE ESTE NÚMERO:

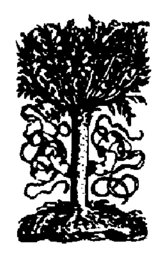
900 PESETAS (INCLUIDO IVA)

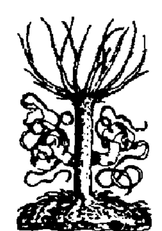
PRECIOS PARA ESPAÑA:

AÑO (12 NÚMEROS): 4.100 PTAS.
SEMESTRE: 2.000 PTAS.
AÑO (12 NÚMEROS) ATRASADO: 4.780 PTAS.
NÚMERO ATRASADO: 450 PTAS.

PRECIOS PARA EXTRANJERO (AVIÓN):

AÑO (12 NÚMEROS):
EUROPA: 6.000 PTAS.
AMÉRICA / ÁFRICA: 7.250 PTAS.
RESTO DEL MUNDO: 8.200 PTAS.



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS

Arbor

Las páginas de ARBOR están abiertas para tender un puente entre "las dos culturas", para propiciar la comunicación entre las ciencias y las humanidades, y en especial para promover el estudio, la reflexión, el debate y la crítica en torno a la ciencia y la técnica, a sus dimensiones sociales, culturales, educativas, políticas, históricas y filosóficas.

Director:
Miguel Angel Quintanilla

Comité de Redacción:
José Manuel Orza
Luis Alberto de Cuenca
Carlos Solís
Rafael Pardo
Eduardo Rodríguez Farré

Redacción:
Serrano, 127 - 28006 Madrid
Telf. (91) 261 66 51

Suscripciones:
Servicio de Publicaciones del CSIC.
Vitruvio, 8 - 28006 Madrid
Telf. (91) 261 28 33



ciencia pensamiento y cultura

PENSAMIENTO IBEROAMERICANO
Revista de Economía Política

Número 14 **Julio-Diciembre 1988**

SUMARIO

EL TEMA CENTRAL: «TRANSICION Y PERSPECTIVAS DE LA DEMOCRACIA EN IBEROAMERICA»

— Suscripción por cuatro números: España y Portugal, 5.000 pesetas ó 40 dólares; Europa, 45 dólares; América y resto del mundo, 50 dólares.

Instituto de Cooperación Iberoamericana
Revista Pensamiento Iberoamericano
Avenida de los Reyes Católicos, 4
28040 Madrid
Teléfono: 244 06 00 (Ext. 300)
Télex. 412 134 CIBC E

Precio de este ejemplar: 400 Ptas. (IVA incluido)

Próximamente:

José Agustín Mahieu
Centenario de Cocteau

Luis Antonio de Villena
Cuerpo y placer en el Mediterráneo

Jorge Eduardo Arellano
El movimiento nicaragüense de vanguardia

Arnoldo Liberman
Wagner, el visitante del crepúsculo

Santiago Kovadloff
Drummond de Andrade

Juan Malpartida
El cuerpo y la historia en Octavio Paz

